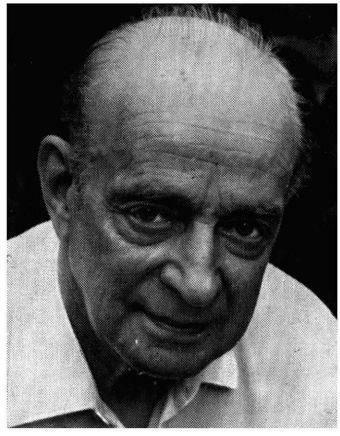
ИСКУССТВО КИНО 9

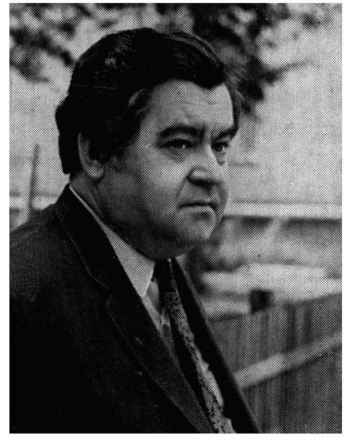
1972

ПОЗДРАВЛЯЕМ



с 80-летием

АНДЖАНА АНТОНА ИОСИФОВИЧА, лауреата Государственной премии, одного из старейших советских художников-гримеров, чье мастерство способствовало успеху многих известных фильмов; среди которых «Поэт и царь», «Кастусь Калиновский», «Парижский сапожник», «Каин и Артем», «Обломок империи», «Чапаев», «Гроза», «Иудушка Головлев», «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Депутат Балтики», «Великий гражданин», «Петр Первый», «Человек с ружьем», «Учитель», «Маскарад», «Нашествие», «Адмирал Нахимов», «Тарас Шевченко», «Бессмертный гарнизон», «Аппасионата» и другие



с 70-летием

КОШЕВЕРОВУ НАДЕЖДУ НИКОЛАЕВНУ, заслуженного деятеля искусств РСФСР, поставившую фильмы «Аринка», «Галя», «Золушка» (совместно с М. Шапиро), «Укротительница тигров» (совместно с А. Ивановским), «Медовый месяц», «Шофер поневоле», Осторожно, бабушка», «Каин XVIII» (совместно с М. Шапиро), «Сегодня новый аттракцион», «Старая, старая сказка» и другие

с 50-летием

МОНАХОВА ВЛАДИМИРА ВАСИЛЬЕВИЧА, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Ленинской премии, кинооператора и кинорежиссера, снявшего фильмы «Попрыгунья», «За витриной универмага» (оба совместно с Ф. Добронравовым), «Высота», «Судьба человека», «Оптимистическая трагедия», поставившего фильмы «Непрошенная любовь», «Про чудеса человеческие», «Нежданный гость»

ИСКУССТВО КИНО 9
1972

Ежемесячный журнал
Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР
Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Зам. главного редактора Медведев А. Н.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.
Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Курбатова Т. М.
Технический редактор Конарев В. К.

На 1-й странице обложки — актер А. Мартынов в роли старшины Васкова в фильме «А зори здесь тихие» (режиссер С. Ростоцкий, Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького).

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

1
В. Головня Документальная кинематография после XXIV съезда КПСС.

ЕДИНАЯ, МНОГОНАЦИОНАЛЬНАЯ...

11
Борис Кимягаров Зорко беречь наше единство.

14
Аждар Ибрагимов Все краски палитры.

18
Эмиль Лотяну Глазами дружбы и братства.

21
Экранные вести

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

22
Л. Золотаревский Проблемы «Бригады».

28
Н. Игнатьева Поставим запятую.

35
Юр. Зубков Красота человеческая.

43
В. Кичин А как ваше мнение?

53
Б. Глебов Наш друг — природа.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ.

59
Е. Загданский Культура мышления и кино.

67
Н. Мордвинов «Может быть, судьба пошлет мне Богдана?»

89
Сергей Бондарчук После прочтения дневника Н. Д. Мордвинова.

93
А. Антипенко Мой Демуцкий.

99
К. Рудницкий Анатолий Кторов.

ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

115
Евг. Вейцман Сергей Герасимов — теоретик, критик, публицист.

120
ВГИК принимает делегатов киношкол мира.

ЗА РУБЕЖОМ

125
Николай Савицкий «Баррандов», «Колиба» показывают...

141
Ю. Давыдов По ту сторону художественного вкуса.

159
Отовсюду.

СЦЕНАРИЙ

163
Д. Храбровицкий Укрощение огня.

191
Фильмография.

Iskustvo Kino
Cinema Art

TIME AND THE SCREEN

Vladimir Golovnya Documentary Cinematography after the XXIV Congress of CPSU (page 1).
Analysis of the documentary and popular-science films of late years and the prospects of the documentary cinema in connection with the 9-th Five-Year Plan.

ONE, MULTINATIONAL...

Boris Kimyagarov To Vigilantly Keep our Unity (page 11).
Tadjic director about national cinema in Soviet Republics.

Azdar Ibragimov All the Colours of the Palette (page 14).
Author about the development of cinematography in Soviet national republics.

Emil Lotyanu With the friendly and fraternal eye (page 18). Moldavian director about mutual influence of different art schools in the Soviet cinematography.

Screen News (page 21).

NEW FILMS

Leonid Zolotarevsky The Problems of «The Team» (page 22).
Review of the documentary «The Team» (Leningrad Documentary Film Studios, 1971).

Nina Ignatyeva Let Us Put the Comma (page 28).
Review of the film «Full Stop, Full Stop, Comma» (Mosfilm, 1971).

Yury Zubkov The Beauty of a Human Being (page 35).
Review of the film «The Russian Field» (Mosfilm, 1972).

Valery Kitchin The Man of Science and His Screen Version (page 43).
Review of the film «Lighting up» (Dovzhenko Film Studios, 1971).

Boris Glebov Nature is Our Friend (page 53).
Review of the popular-science film «The Sources of Life» («Centrenauchfilm» 1971).

THEORY AND HISTORY MEMOIRS AND PUBLICATIONS

Evgeny Zagdansky The Culture of Thinking and Cinema (page 59).
Article on the problem of connection between the popular-science cinema and modern science and the technological revolution.

Nikolai Mordvinov «Would My Lucky Stars Send Bogdan to Me?» (page 67).
Pages from the Soviet actor's diary (1939—1941).

Sergey Bondarchuk After Reading N. Mordvinov's Diary (page 89).
Memoirs about actor Mordvinov.

Alexander Antipenko My Demutsky (page 93).
About a well known director of photography

PROFILES

Konstantin Rudnitsky Anatoly Ktorov (page 99).
Critic about the artistic career of a well-known theatre and cinema actor Ktorov.

PUBLISHED ON CINEMA

Evgeny Veitsman Sergey Gerasimov: the Theorist, Critic, Publicist (page 115).
Review of Gerasimov's book «Life. Films. Arguments» («Iskusstvo», Moscow 1971).
VGIK Receives the Cinema Schools Delegates of the World (page 120).
Article about the XVI Congress of the International Cinema and Television Schools Communication Centre (CILECT) in Moscow.

ABROAD

Nikolay Savitsky «Barrandov», «Koliba» present... (page 125).
Article about the Czecho-Slovak film festival in the USSR.

Yuri Davydov Beyond the Artistic Taste (page 141).
Sociologic and aesthetic study of communication between a creative artist and the audience on the material of the modern Western avantgard art.
From Everywhere (page 159).

SCRIPT

Daniil Khrabrovitsky Taming of the Flames (page 163).

Filmography (page 191).

Адрес редакции: 125 319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9, Тел. 151-02-72. А-11452. Подписано к печати 22/VIII-72 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 40300 экз. Заказ 1679. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Государственного Комитета Совета Министров СССР по делам полиграфии, издательств и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Документальная кинематография после XXIV съезда КПСС

В. Головня

Немногим более года отделяет нас от тех исторических дней, когда партия выработала на съезде программу дальнейшего развития страны, определила конкретные задачи, которые предстоит решить в ближайшие годы. И главная из них — обеспечение значительного подъема материального и культурного уровня жизни народа. Высокий гуманистический смысл предначертаний партии еще раз продемонстрировал миру, что интересы нашего общества, нашего государства — это кровные интересы народа, каждого советского человека. Потому-то решения съезда вызвали небывалый творческий подъем в стране. Первый год девятой пятилетки стал временем рождения массовых трудовых начинаний.

Жизнь страны дала художникам богатейший материал для создания новых ярких произведений, раскрывающих характер, самую суть явлений, происходящих сегодня. Энтузиазм народа не мог не вдохновить творческую интеллигенцию на отражение величественной картины созидательного труда советского человека. Беспредельно богата эта тематика, но сегодня мастера культуры не могут ограничиваться только отражением событий, необходимо осмысливать глубинные процессы, характерные для современной жизни страны, определяющие формирование личности советского человека. И здесь всем отрядам деятелей искусств, и в первую очередь, нам, кинематографистам, представителям самого массового, самого популярного искусства, предстоит сделать гораздо больше, чем сделано до сих пор.

Мало сейчас просто описать явление или событие, каким бы интересным оно ни было. Нет, «фотография» должна стать поводом для широких обобщений, серьезных выводов. Кинорепортажи, запечатлевшие передовую стройку, сборочный конвейер нового завода, открытие ученого важны не сами по себе, а как элементы общей картины нового коммунистического отношения к труду советского человека, разбуженной инициативы масс. Еще и еще раз должны художники вспомнить сегодня ленинские слова, приведенные на XXIV партийном съезде Л. И. Брежневым: «Строить новую дисциплину труда, строить новые формы общественной связи между людьми, строить новые формы и приемы привлечения людей к труду, — это — работа многих лет и десятилетий. Это — благодарнейшая и благороднейшая работа».

Эти ленинские слова являются конкретной творческой программой и для советских кинематографистов в освещении на экране жизни страны. Новый облик советского человека, коммунистическая мораль, идейная убежденность, всесторонний показ сознательных передовых сил нашего общества должны стать основной темой в искусстве публицистического экрана.

XXIV съезд Коммунистической партии Советского Союза явился мощным стимулом для дальнейшего развития всего советского киноискусства, он определил его магистраль-

ные направления, тематическую устремленность на ближайшие годы. Решения съезда помогли кинематографистам сосредоточить внимание на важнейших и наиболее актуальных проблемах времени. В то же время партия подчеркнула все возрастающую роль искусства в деле коммунистического воспитания народа, ответственность деятелей культуры за идейную и художественную зрелость своих произведений, отражающих жизнь нашего общества, его сегодняшний день.

Уже накануне съезда жизнь страны, вдохновенный труд советских людей, встречавших всесоюзный партийный форум новыми достижениями и победами, стали содержанием ряда произведений документального и научно-популярного киноискусства. В фильмах «Поэма о рабочем классе» (ЦСДФ, авторы Б. Рычков, Л. Ошанин), «Крестьяне» (ЦСДФ, режиссер И. Галин), «Рассказы о коммунистах» (ЦСДФ, режиссер Л. Данилов), «Шахтерский характер» («Киевнаучфильм», режиссер Т. Золоев), «И выросли сыновья» (ЦСДФ, режиссер Е. Вермишева), «Иртыш-Караганда» («Казахфильм», режиссер Г. Емельянов), «Нарынский дневник» («Киргизфильм», режиссер А. Видугирис), в киноочерках «Александр Федосеев и его бригада» (ЦСДФ), «Всего 10 строк» (Украинская студия хроникально-документальных фильмов), в ряде других работ кинопублицисты перенесли на экран дыхание, пульс жизни страны, отразили поступательный шаг истории.

И как бы ни был еще велик счет, предъявляемый кинодокументалистам жизнью, все же можно с удовлетворением констатировать: многие важные темы современности оказались в поле зрения работников документального и научного кино. Развитие промышленности, сельского хозяйства, новых отраслей науки и техники; успехи образования и развитие искусства в стране, фильмы географические и спортивные, учебные и детские, сотни киножурналов и специальных выпусков и, конечно, фильмы, отражающие важнейшие политические события, борьбу народов за мир, возрастающую роль советской державы во всем мире,— таков диапазон нашей документальной и научно-популярной кинематографии.

Но главным предметом ее искусства прежде всего является человек, его дело, духовный мир, общественная позиция, идейная убежденность, идеалы и стремления. Человек — основа всех документальных и научно-популярных фильмов. Даже тогда, когда человек не присутствует непосредственно в кадре, все равно речь идет о нем, его труде, результатах его деятельности. Даже в самых «технических» научно-популярных фильмах в центре внимания по-прежнему остается он, человек, создающий и преобразующий мир.

Кинолетопись сегодняшнего дня нашей страны, экранный рассказ о воплощении советским народом в жизнь решений XXIV съезда КПСС, начертавшего величественные планы 9 пятилетки, будет складываться из картины преображенной Волги, («Волжские горизонты» — Куйбышевская студия кинохроники), становления одного из старейших предприятий — Магнитогорского металлургического комбината («Командиры производства» — ЦСДФ), строительства гидроэлектростанции на Днепре («Третья судьба Днепрогэса» — «Укркинохроника»), уникального промышленного комплекса в Молдавии («Новые Чеканы» — «Молдова-филм») и многих других.

Ряд новых картин расскажет о значительных изменениях, происходящих на селе, в жизненном укладе тружеников полей. Этой теме посвящают свои работы создатели лент «Закрома» (Рижская киностудия), «Уральские животноводы» (Свердловская киностудия), «Трактор — вчера, сегодня, завтра» («Беларусьфильм»), «Новь старого совхоза» (Западно-Сибирская студия кинохроники), «Сельский письмоносец» (Ростовская студия кинохроники), «Беспокойство» — об одном из старейших председателей колхоза — (Литовская киностудия), «Агроном» («Таллинфильм»), «Почтальон» («Киргизфильм»), «Чабан — почетная профессия» (Узбекская студия документальных фильмов).

XXIV съезд КПСС конкретизировал задачи, стоящие перед работниками пропагандистско-

го, агитационно-массового фронта, которыми, бесспорно, являются и мастера документального, научно-популярного кино, призвал их разъяснять трудящимся гуманистический смысл партийной программы, корни идейной монолитности нашего общества. На повестку дня кинематографистов встала первостепенно важная задача пропаганды советского образа жизни.

В то же время документальный и научно-популярный кинематограф не мог остаться в стороне от постановки острых и актуальных проблем народнохозяйственного строительства. В развитие решений XXIV съезда в августе прошлого года ЦК КПСС вынес важное Постановление «Об улучшении экономического образования трудящихся». Проблемы экономики — для документального и научно-популярного кино если и не новая, то, во всяком случае, мало разработанная тема. Трудности ее экранизации заключаются в том, что многие экономические коллизии не поддаются простому фиксированию кинообъективом, не лежат «на поверхности жизни». Тем не менее, уже есть довольно интересные попытки проникновения в сферы экономики средствами документального кино. На Киевской студии научно-популярных фильмов создана полнометражная картина «Экономика, управление, человек» (авторы сценария В. Кузнецов, И. Стависский, режиссер И. Стависский), на Рижской киностудии — фильм «Твой день зарплаты», ленинградские документалисты выпустили короткую ленту «Репортаж из кабинета» и киноочерк «Бригада», на киностудии «Леннаучфильм» подготовлены короткометражные ленты «Экономисты о хозяйственной реформе», «Копейка рубль бережет», «Руководитель». Перечисленные фильмы очень различны и по своему объему, и по масштабам поднятых тем, и по качеству их воплощения, глубине разработки на экране. Одно их объединяет — стремление авторов создать картины, помогающие осмыслить партийные решения, показать, как происходит сегодня совершенствование управления и планирования народным хозяйством, мобилизация внутренних ресурсов, повышение производительности труда и рост качества продукции — то есть осветить именно те проблемы, которыми живут сейчас производственные коллективы заводов, фабрик, строительных площадок, совхозов, колхозов, научных лабораторий.

Знакомство с новыми фильмами и ближайшими планами публицистов экрана наглядно подтверждает, что наше документальное и научно-популярное кино все чаще стремится сейчас к постановке актуальных и острых проблем. И здесь можно привести немало примеров, когда верность общественным проблемам рождает плодотворный творческий поиск.

Новыми страницами в освещении «космической» темы станут полнометражный цветной фильм «Крутые дороги космоса» («Центрнаучфильм», сценарист Е. Рябчиков, режиссер Н. Макаров), рассказывающий о первой в мире советской орбитальной станции, о подвиге героев — советских космонавтов Г.Т. Добровольского, В. Н. Волкова, В. И. Пацаева, и научно-популярная лента режиссеров Д. Боголепова и Д. Антонова о плодотворном международном научном сотрудничестве — «Интеркосмос», в которую вошли советские, чехословацкие, польские, болгарские и французские киноматериалы.

Обещает стать интересной встреча с рядом фильмов, посвященных молодежи и воспитанию подрастающего поколения: «Будущее — сегодня» (об эстетическом воспитании молодых рабочих) и «Кем работать мне тогда» (о мастерах сферы обслуживания и молодежи, посвятившей себя нужным стране профессиям), которые создаются на ЦСДФ, «Мастер и подростки» — Литовская киностудия, «Секретарь» (о работе секретаря сельского райкома комсомола) — Рижская студия.

В связи с 50-летием пионерской организации на ЦСДФ создан полнометражный фильм «Марш поколений» (режиссер А. Павлов). На многих студиях страны кинодокументалисты в своих новых фильмах и киножурналах отразили славные страницы истории пионерии, рассказали о делах сегодняшних пионеров: «Галстук, ставший знаменем» — о юных ге-

роях Великой Отечественной войны («Ленкинохроника»), «Огонь жизни» — о первой на Украине пионерской организации («Укркинохроника»), «Начало» — о первых пионерских отрядах в Белоруссии («Беларусьфильм»), «Маршрут в страну знаний» — о приобщении детей к самостоятельному техническому творчеству (Ростовская студия кинохроники), «Алгебра для Людочки» — о совершенствовании учебно-воспитательного процесса в начальной школе («Беларусьфильм»).

Ряд фильмов будет посвящен патриотическому воспитанию молодежи: «Граница» (ЦСДФ), «Дом на Басманной» — об известном советском разведчике Герое Советского Союза К. Гнедиче (ЦСДФ), «Курсанты» («Ленкинохроника»), «Товарищ генерал» (Северо-Кавказская студия кинохроники), «Адмирал Дрозд» («Беларусьфильм»), «Звезда находит героя» (Узбекская студия документальных фильмов).

К знаменательному событию в истории страны — 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик — наши мастера документального и научно-популярного кино приходят как единый, крепко сплоченный отряд работников социалистической культуры. Во всех союзных республиках за годы Советской власти выросли и окрепли киностудии хроникально-документального профиля. Многие из них создают научно-популярные и научно-технические картины. Здесь сложились квалифицированные творческие и производственно-технические кадры, впитавшие лучшие традиции всего советского кинематографа. В своем большинстве это воспитанники высших кинематографических учебных заведений — ВГИКа и ЛИКИ.

Очень важно отметить общий высокий идейно-художественный уровень фильмов, создаваемых в республиках страны. Качество их повысилось, особенно за последние годы. Лучшие документальные и научно-популярные фильмы республиканских киностудий получили признание широкого зрителя и прессы. Многие из них заслуженно были отмечены на всесоюзных и международных кинофестивалях. Такие фильмы, как «Шахтерский характер» и «Язык животных» (Украина), «Нарынский дневник» (Киргизия), «Иртыш — Караганда» (Казахстан), «Хлопок — цветок человеческий» (Узбекистан), «Твой день зарплаты» (Латвия), «Грузия — легенды и быль» (Грузия), «Семь песен об Армении» (Армения), «Кино» (Таджикистан) и многие другие, внесли значительный вклад в развитие советского документального и научно-популярного киноискусства.

Сейчас весь свой опыт и мастерство, всю творческую энергию и все вдохновение документалисты отдают на создание новых фильмов о торжестве ленинской национальной политики в нашей стране, о расцвете братских республик. В Постановлении ЦК КПСС «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик» подчеркивается значение «результатов гигантской деятельности Советского государства по подъему экономики и культуры всех наций и народностей, населяющих СССР, по формированию новых межнациональных отношений, основанных на дружбе, взаимоуважении и сознании нерушимого единства». Задачи по возможности более полно и ярко показать завоевания Октября должны лечь в основу фильмов, которые создаются сейчас к всенародному празднику.

На ЦСДФ идет работа над фильмом «Единство» (автор сценария А. Сафронов, режиссер В. Коновалов). На «Центрнаучфильме» создается полнометражный цветной фильм под условным названием «Товарищ Государство» (автор сценария В. Комиссаржевский, режиссер В. Косачев). На этой же студии начаты работы по подготовке короткометражного цветного широкоформатного фильма «Москва — столица СССР» (режиссеры-операторы Д. Гасюк и Б. Головня) и юбилейного альманаха кинопутешествий.

В год пятидесятилетия СССР почти все республиканские киностудии работают над документальными фильмами, отображающими развитие республик, достижения экономики, науки, просвещения и искусства, над фильмами о замечательных людях, выросших за годы Советской власти. В Баку снимается полномет-

ражный фильм «Правда о моей республике» (режиссер М. Дадашев), в Риге — картина «Плечи» (режиссер М. Шнейдеров), в Иркутске — «Капсе, Якутия!» (режиссер А. Вилькенс). В Орджоникидзе — фильмы «Когда приходит праздник», посвященный 50-летию Кабардино-Балкарской АССР, и «По следам героев», в котором история нескольких человеческих судеб должна отразить историю Чечено-Ингушской АССР.

Картина «Колхоз над Тиссой» («Укркинохроника») расскажет о закарпатском хозяйстве, в котором трудятся представители двадцати национальностей. Идут съемки фильмов: «От этого времени и навсегда...» («Беларусьфильм») — об участии белорусской делегации в Первом Всесоюзном съезде Советов, «Моя Каракалпакия» (Узбекская студия документальных фильмов) — о социалистических преобразованиях в этой автономной республике, «Свидетели вековой дружбы» (Ереванская студия документальных фильмов) — о единстве народов нашей страны. Продолжается создание серии цветных очерков «10 минут по СССР», пользующихся успехом у зрителей.

Реализация решений XXIV съезда КПСС в области внешней политики Советского государства нашла свое отражение в актах новой мирной инициативы КПСС и Советского правительства, в ряде важных государственных визитов в зарубежные страны руководителей партии и правительства. Этим визитам была посвящена серия хроникально-документальных лент, созданных на Центральной студии документальных фильмов и оперативно выпущенных на наши экраны, а также на экраны зарубежных стран. Среди этих работ следует отметить выпуски «Сердечная встреча с Францией» (о визите во Францию товарища Л. И. Брежнева), «Дружба и братство» (о визите товарища Н. В. Подгорного в ДРВ), «Визит в интересах мира» (о поездке товарища А. Н. Косыгина в Алжирскую Народно-демократическую Республику), «Дружественный визит в Югославию» (о посещении Югославии Л. И. Брежневым), «В дружественной Индии» о визите Н. В. Подгорного), «СССР — Канада, добрые соседи» (о визите А. Н. Косыгина) и ряд других.

Документалисты создали также цветную ленту, посвященную визиту Президента США в Советский Союз, тем переговорам на высшем уровне, которые состоялись в Москве, ознаменовав новый успех ленинской политики мирного сосуществования стран с разным социальным строем, последовательно проводимой ЦК КПСС и Советским правительством.

Международной теме посвящен ряд крупных документально-публицистических работ, недавно завершенных на ЦСДФ. Здесь прежде всего хочется назвать полнометражный фильм «Валютный кризис» (автор сценария и режиссер А. Колошин), в острой публицистической манере рассказывающий о кризисе международной валютно-финансовой системы капитализма, о социальной неустойчивости капиталистической экономики.

Кинодокументалисты всегда обращались к острым международным проблемам, стремились отразить в своих фильмах борьбу народов за мир, против империализма и колониализма, рассказать об успехах прогрессивного национально-освободительного движения народов Африки, Азии, Латинской Америки. Большой резонанс имел полнометражный документально-публицистический фильм «Путь Америки», созданный на ЦСДФ накануне XXIV съезда КПСС (сценаристы Е. Корда, И. Ицков, режиссер Ю. Монгловский). Был выпущен ряд коротких публицистических картин, снятых операторами ЦСДФ непосредственно на месте событий. Об освободительной борьбе народов Аравийского полуострова рассказывает лента «Горячий ветер свободы» (ЦСДФ, авторы-операторы О. Лебедев, В. Комаров). Операторы Ю. Егоров и В. Комаров в фильме «К северу от Замбези» показали, как народы Африки сражаются против португальских колонизаторов (ЦСДФ). Борьбе арабских народов против израильской агрессии посвящен фильм «ОАР — фронт борьбы» (ЦСДФ, режиссер В. Раменский, операторы Н. Даньшин, В. Усанов). Авторы цветных фильмов о республиках Чили (режиссер Ю. Монгловский) и Перу (режиссер В. Трошкин) решительно

отходят от традиционной манеры кинопутешествия, хотя экзотика далеких стран, как известно, весьма соблазнительна. Они стремятся вскрыть внутреннюю сущность политических и социальных процессов, которые там происходят, как можно подробнее рассказать о проблемах, которые стоят перед народами стран, сбросивших оковы американского империализма и строящих жизнь на новых демократических началах.

Творческий коллектив под руководством режиссера Б. Карпова (ЦСДФ) работает над документально-публицистическим фильмом «Империализм и сионизм», вскрывающим классовую сущность сионизма — активного оружия современной реакции и антисоветизма. Там же, на ЦСДФ, создается картина по сценарию и под руководством К. Симонова «Чужого горя не бывает»—об американской агрессии во Вьетнаме, о героической борьбе вьетнамского народа за свою свободу и независимость. Старейший режиссер-документалист А. Медведкин работает над большим публицистическим фильмом «Тревожная хроника» вскрывает одну из острейших проблем современности — защиты и сохранения окружающей человека природной среды, разрушаемой в результате хищнической эксплуатации природы капиталистической системой. Лишь плановое социалистическое государство, подчеркивает фильм, может успешно решить и решает важную проблему взаимоотношений человека и природы.

Отмечая успехи документального и научно-популярного кинематографа, мы не имеем права забывать и о существенных недостатках в этой области киноискусства. Снова и снова вспоминаем мы слова, прозвучавшие с высокой трибуны XXIV съезда КПСС: «Однако нельзя сказать, что в области художественного творчества все обстоит благополучно, особенно в смысле качества создаваемых произведений. Да будет позволено заметить здесь, что у нас все еще появляется немало произведений неглубоких по содержанию, невыразительных по форме. Иногда бывает даже, что произведение посвящено хорошей, актуальной теме, но создается впечатление, что художник подошел к своей задаче слишком легко, не вложил в свой труд всю силу своего таланта. Думается, что все мы имеем право ожидать от работников искусства большей требовательности к самим себе и к своим товарищам по профессии». Эти слова, сказанные Генеральным секретарем ЦК КПСС тов. Л. И. Брежневым, в полной мере относятся и к ряду произведений публицистического и научного кино.

Среди сотен больших и малых фильмов, ежегодно выпускаемых хроникально-документальными и научно-популярными киностудиями, наряду с произведениями яркими, интересными, запоминающимися, немало, к сожалению, еще слабых, лишенных своеобразия художественного мышления, творческой индивидуальности. Такие фильмы не доходят до сердца зрителей, не будят в них никаких чувств, не обогащают новыми знаниями, забываются тотчас же, как только гаснет экран. К сожалению, немало наших авторов, обращаясь к актуальным, жизненно важным темам, решают их поверхностно, информационно, забывая при этом, что важность темы, ее политическая актуальность не только не дают права на художественную нетребовательность, а, наоборот, особо повышают ответственность их создателей. Именно такие произведения, сделанные без вдохновения, холодно и наспех, послужили причиной справедливого упрека в адрес творческих работников, прозвучавшего с трибуны партийного съезда.

Неумение проникнуть в глубь явления, серьезно осмыслить его, найти художественную форму, адекватную теме,— один из наиболее часто встречающихся недостатков в документальных и научных картинах. В таких картинах обычно отсутствует авторская позиция, не чувствуется авторская убежденность, авторская страстность в отстаивании коммунистических идей, отсутствует авторская целеустремленность и убежденность. Отсюда иллюстративность и информационность в подходе к материалу.

И, наоборот, все лучшие фильмы последних лет отличаются ярко выраженным авторским началом, четкой позицией авторов.

Коренные недостатки большинства филь-

мов, как правило, начинаются с просчетов и слабостей в их литературной основе. Как часто литературные сценарии документальных и научно-популярных картин лишь излагают тему фильма, не определяя его композиции, его художественного своеобразия. Такой сценарий не может помочь режиссеру и оператору выстроить изобразительный ряд будущего фильма. Разумеется, сценарий документального, да и научно-популярного фильма не может быть заранее написан исчерпывающе точно, в ряде случаев он «дописывается» жизнью и «обрастает» подробностями в процессе съемок. Но даже с учетом этих специфических обстоятельств следует сказать, что ослабление профессиональных и творческих требований к сценариям привело к тому, что идейно-художественный уровень литературной основы очень многих документальных и научно-популярных фильмов за последнее время заметно снизился.

Авторам документальных и научно-популярных фильмов необходимо уметь широко мыслить, связывая явления и события повседневной жизни нашего общества с общим процессом его поступательного революционного развития. А формирование мировоззрения художника тесно связано с общим уровнем художественной критики. Об этом очень точно и ясно сказано в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», в котором отмечается, что литературно-художественная критика должна способствовать расширению идейного кругозора художника, помогать в росте и совершенствовании его мастерства.

В борьбе за повышение идейно-художественного уровня фильмов важная роль отводится художественным советам студий. К сожалению, на многих киностудиях художественные советы, в которые, как правило, входят наиболее опытные и талантливые творческие работники коллектива, не выполняют в полной мере свои функции, не оказывают того влияния на творческий процесс, на обеспечение высокого качества фильмов. А ведь авторитет худсовета зависит прежде всего от него самого.

При полноценной работе художественный совет может быть тем органом, который прежде всего окажет практическую помощь авторам фильма, поможет повысить идейно-художественный уровень произведений киноискусства, будет бороться с запуском слабых в идейном и художественном отношении сценариев, с безответственностью и зазнайством, которыми еще страдают отдельные творческие работники.

В то же время художественные советы должны с максимальным вниманием и чуткостью относиться ко всему новому, по-настоящему интересному, прогрессивному. В кино таланты, как правило, не рождаются сразу. Их надо бережно растить и воспитывать. И в этом отношении роль художественных советов—этих коллективных, объективных и требовательных советчиков художника — чрезвычайно велика.

Несмотря на увеличение синхронных звуковых съемок, в документальном и научном кино по-прежнему исключительно большое значение имеет дикторский комментарий. Идейный замысел и эмоциональное восприятие фильмов часто оказываются обедненными из-за невыразительного, а подчас просто примитивного дикторского текста. К сожалению, редактура на киностудиях не предъявляет серьезных требований к литературному языку дикторского текста, что также снижает общее впечатление от фильмов.

Распространенным недостатком наших документальных и научно-популярных картин является их растянутость, композиционная и монтажная рыхлость. Как много мы видим лент, которые, по сути уже исчерпав свое содержание, все же никак не могут завершиться.

Монтаж — это тот завершающий этап работы над фильмом, когда как бы подводится итог, синтезируется творчество сценариста, оператора и режиссера. Нам кажется, что авторы фильма часто недооценивают этот решающий этап в производственно-творческом процессе. Могут сказать, что в документальной кинематографии самый решающий этап — все-таки киносъемка. Да, конечно, но на этом этапе мы как раз имеем гораздо меньше просчетов. Фильмов, плохо или даже слабо снятых —

единицы, плохо смонтированных — десятки.

У нас документальное кино довольно поздно стало в массовом масштабе применять синхронные звуковые съемки, поздно почувствовало силу их эмоционального воздействия. Изголодавшись по звуку, документалисты жадно набросились на звуковой репортаж, что привело на первых порах к инфляции синхронных съемок. Сейчас это увлечение, в основном, прошло. Синхронные звуковые съемки не стоит предавать забвению, их, конечно, следует всячески использовать в документальных фильмах и журналах, но делать это надо, тщательно выверяя необходимость, оправданность применения этого художественного приема. Слово с экрана должно звучать убедительно и точно.

Технические возможности кинооператоров-документалистов за последние годы значительно выросли. Появилась новая кинооптика. В практику работы операторов вошли трансфокаторы — объективы с десятикратным переменным фокусным расстоянием, которые еще несколько лет назад были редкостью. Почти втрое повысилась чувствительность цветной пленки. Расширились возможности звукооператоров. Тем не менее, работы здесь еще непочатый край. Создатели кинотехники призваны совершенствовать оснащение операторов документального и научного кино, чтобы технические трудности не сказывались на творческих возможностях операторов. Это особенно обидно потому, что советская операторская школа вообще, уровень операторской работы в документальном и научно-популярном кино в частности весьма высоки и советские операторы занимают ведущее место в мировой кинематографии.

В условиях стремительно развивающегося научно-технического прогресса роль и значение научно-технического и научно-популярного кино чрезвычайно велики. Диапазон работы наших киностудий научно-популярного профиля весьма широк. Но главное направление в планах студий должны определять темы, связанные с развитием науки и техники, поставленной на службу народного хозяйства, с популяризацией научно-технических достижений и передового опыта в промышленности, сельском хозяйстве, строительстве.

Нам кажется чрезмерным увлечение некоторых творческих работников научно-популярного профиля элементами игрового кино (актеры, декорации, бутафория). В итоге появляются своеобразные «гибриды», в которых ослаблена научная основа и для которых характерно наличие актерских эпизодов невысокого художественного уровня.

Научно-популярное кино, самым активным образом применяя уже освоенные приемы (микро- и макросъемка, многократная экспозиция, графическая и объемная мультипликация и т. п.), которые при изобретательном, подлинно творческом применении дают и еще долго будут давать чрезвычайно интересные результаты, должно в то же время самым настойчивым образом расширять арсенал методов съемок.

Не всегда оправданным представляется и бездумное, механическое применение съемок «скрытой камерой». В ряде случаев этот метод (кстати, известный советским кинооператорам еще с 30-х годов) давал действительно интересные результаты. Нет никаких сомнений в том, что при съемке отдельных эпизодов или событий «скрытая камера» не только желательна, но и необходима. Однако этот метод съемок никак не может быть единственным или доминирующим. Во-первых, потому, что в этом просто нет необходимости, а во-вторых, увлечение «скрытой камерой» неизбежно ведет режиссера и оператора по ложному пути погони за внешней оригинальностью и броскостью в ущерб глубокому проникновению в жизненный материал. Операторы-документалисты снимают на улицах и площадях, на стадионах и стройках, снимают трудовые процессы на заводах и фабриках, где часто просто невозможно «спрятать» камеру. Кроме того, люди, занятые своим делом, в большинстве случаев не обращают внимания на киноаппарат, просто его не замечают. Бездумное увлечение «скрытой камерой» сейчас проходит. И это очень хорошо. Можно назвать уже десятки больших и малых фильмов, сня-

тых за последнее время без применения «скрытой камеры», но так, что в этих фильмах «герои» ведут себя естественно, непринужденно, убедительно.

Советское документальное и научно-популярное кино выросло в большую самостоятельную область киноискусства и кинопроизводства. Ежегодно на экраны страны выходит 30—35 полнометражных и около 500 короткометражных документальных и научно-популярных фильмов.

За последние два-три года заметно улучшился прокат этих фильмов как в специализированных кинотеатрах, так и — что особенно важно — в общей киносети. В кинотеатрах все чаще предлагаются зрителям «большие кинопрограммы» (удлиненные киносеансы), в которые кроме художественных картин включаются журналы и короткометражные ленты. К сожалению, эта интересная, прогрессивная практика наталкивается на ряд препятствий и прежде всего на чрезмерный метраж художественных фильмов, как правило, значительно превышающий установленные нормы.

Аудитория документальных и научно-популярных фильмов должна постоянно расти. Сейчас возобновлено строительство новых кинотеатров по ссудам Государственного банка. Очень важно чтобы строительство велось по проектам, учитывающим возведение параллельно с основными залами (на 800—1200 мест) залов малых (на 200—300 мест) — для специализированного показа документальных и научно-популярных лент. Необходимо активнее использовать для проката документальных и научных лент обширную профсоюзную киносеть, а также возможности такого мощного и массового канала, каким является телевидение.

Решения XXIV съезда КПСС, грандиозные планы дальнейшего роста и развития Советского Союза, нашей социалистической экономики, науки, культуры открыли новые горизонты для советского кино.

Документальное кино призвано прежде всего наглядно и убедительно отображать процессы коммунистического строительства, воспитания человека нового общества, претворения в жизнь великих ленинских идей.

Для того, чтобы каждый документальный фильм и киножурнал успешно и до конца выполняли свое назначение, необходимо прежде всего решительно поднять ответственность их авторов, требовательность во всех звеньях кинопроизводства — от художественных советов студий до Госкино СССР.

Говоря о задачах документального и научно-популярного кино, определяя основные направления в его развитии, мы всегда должны помнить слова товарища Л. И. Брежнева, сказанные им на XXIV съезде КПСС:

«Мы живем в условиях неутихающей идеологической войны, которую ведет против нашей страны, против мира социализма империалистическая пропаганда, используя самые изощренные приемы и мощные технические средства. Все инструменты воздействия на умы, находящиеся в руках буржуазии,— печать, кино, радио — мобилизованы на то, чтобы вводить в заблуждение людей, внушать им представление о чуть ли не райской жизни при капитализме, клеветать на социализм. Эфир буквально насыщен всевозможными измышлениями о жизни нашей страны, братских стран социализма.

Долг наших работников пропагандистского, агитационно-массового фронта — давать своевременный, решительный и эффективный отпор этим идеологическим наскокам, нести сотням миллионов людей правду о социалистическом обществе, о советском образе жизни, о строительстве коммунизма в нашей стране. И делать это надо убежденно, убедительно, доходчиво и ярко.

Голос правды о Советском Союзе должен быть слышен на всех континентах нашей Земли».

В этих словах целая программа для творческих работников документального и научно-популярного кино, которые трудятся на одном из самых острых и ответственных участках нашего общего идеологического фронта. И нет сомнения в том, что свой долг художников и патриотов советские кинематографисты выполнят полностью и до конца.

Единая, многонациональная...

Короткие месяцы отделяют нас от празднования 50-летия образования СССР. В Постановлении ЦК КПСС, посвященном подготовке к знаменательной дате, говорится: «Закономерными в духовной жизни стали расцвет, сближение и взаимообогащение культур социалистических наций и народностей; утвердилась идеология марксизма-ленинизма, социалистического интернационализма и дружбы народов, интенсивно протекают процессы обмена материальными и духовными ценностями, кадрами, в различных формах усиливается взаимовлияние, интернационализация всего уклада жизни народов. Ныне трудящиеся каждой республики составляют многонациональный коллектив, в котором национальные особенности органически сочетаются с интернациональными социалистическими общесоветскими чертами и традициями».

Как коренные черты нашей социалистической действительности проявляются в многонациональном советском кинематографе? Какие грани и особенности характеризуют современный этап взаимообогащения и взаимовлияния национальных кинематографий Союза?

Об этом размышляют на страницах журнала режиссеры таджик Борис Кимягаров, азербайджанец Аждар Ибрагимов, молдаванин Эмиль Лотяну.

Подготовка к празднику братских народов нашей страны стала важным этапом всей идеологической работы и нашла многогранное отражение в нашем многонациональном искусстве. В передовой статье газеты «Правда» подчеркивалась одна из самых важных проблем, обсуждавшихся на Всесоюзном совещании идеологических работников: «Советское общество прочно и сильно прежде всего социально-политическим и идейным единством классов и социальных групп, наций и народностей, всех трудящихся. В Решениях XXIV съезда партии, Постановлении ЦК КПСС о подготовке к 50-летию образования СССР подчеркнута важность формирования интернационалистского сознания масс, значение борьбы против пережитков национализма, последовательно классового, строго научного подхода к оценке истории и культуры народов. Партия воспитывает советских людей в духе непримиримости ко всему, что может нанести ущерб социальному и морально-политическому единству нашего общества».

Этими мыслями освещено и советское многонациональное искусство кинематографа, творчество его мастеров.

Зорко беречь наше единство

Борис Кимягаров

Мне кажется, взаимообогащение искусств — явление бесспорное. Оно происходит в необъятно широкой сфере многонационального художественного творчества, становится существеннейшим выражением духовной и культурной жизни наших братских народов.

Подтвердил это и ташкентский кинофорум* этого года. На фестивале мы показали программу фильмов советских республик под девизом «Союз равноправных». Это широкая панорама творчества наших кинематографистов. И это своеобразная «модель» многонационального советского киноискусства. Она характерна сложностью своей архитектоники, насыщенностью, богатством, яркостью содержания. Кинороман «Укрощение огня», повествующий о строителях космических ракет, и эстонский фильм «Берег ветров», рассказывающий о событиях начала века, о пробуждении революционного самосознания рыбаков далекого острова Саарема, узбекская лента «Ждем тебя, парень!», посвященная молодежи, теме труда, морально-этическим конфликтам, и туркменская картина «Невестка», возвращающая нас к годам суровых военных испытаний,— это лишь часть ташкентской кинопанорамы. И в ней по-настоящему звучен, художественно самобытен голос в с е х наших национальных кинематографий.

Мы привезли из Таджикистана в Ташкент киноэкранизацию «Сказание о Рустаме» по Фирдоуси. Первые серии картины уже прошли по всему Союзу. Мне посчастливилось побывать на премьерах фильма в тринадцати братских республиках. Это — незабываемые впечатления. К ним прибавились и десятки писем, которые я получаю из разных уголков страны. Красноярск, Донецк, Пенза, Рига, Якутск... Меня поражают знание и понимание поэзии Фирдоуси. Нашлись люди, так хорошо знающие «Шах-Наме», что они заметили применение сценарных сдвигов и кинематографических условностей, неизбежных при экранизации. Сейчас, когда многолетняя работа уже завершена, я могу несколько отстраненно взглянуть на нее и задаться вопросом: что же нам, авторам, в конце концов удалось? Из национальной поэтической сокровищницы своего народа мы взяли великие дастаны Фирдоуси. В муках и бесконечных исканиях дали им кинематографическую плоть. И сегодня каждый сеанс «Сказания о Рустаме» — это приобщение к поэзии, к прекрасному миру героев «Шах-Наме» все новых и новых людей. «Я хотел бы заполнить весь мир именем Рустама» — восклицал некогда поэт. Содружество поэзии и кинематографа, любовь многомиллионной киноаудитории к великому культурному наследию таджикского народа помогают нам сегодня выполнить завет Фирдоуси на просторах всей нашей Родины.

Недавно я побывал в Веймаре, в доме Иоганна Вольфганга Гете, и прочел там, что великий немецкий поэт среди семи лучших поэтов мира назвал и Фирдоуси. Гете высоко ценил шедевры восточной поэзии. Он перевел и издал «Диван» Саади, переводил поэмы Фирдоуси и Джами. Это была не просто академи-

---

* II МКФ стран Азии иАфрики в Ташкенте происходил в июле этого года.

ческая, чисто литературная деятельность. В ней, как и в пушкинских, лермонтовских, тютчевских переводах, читалось стремление великих поэтов сблизить времена, найти общность между языками и духовной жизнью народов, обогатить свою национальную культуру культурой великого поэта Востока.

То, что в прошлом было подвижничеством одиночек, на наших глазах становится мерой жизни советского многонационального общества, получает небывало последовательные выражения. Сближение, взаимообогащение, общность судьбы — без этого немыслимы и наша жизнь и наше искусство. Само время, сама природа советского общества рождают качественно новые сюжеты в искусстве. Я представляю себе волнующий рассказ о страшной войне, обрушившейся на землю, о старике крестьянине, который отправился искать своего сына на полях сражений. Наверное, во многих странах можно было бы снять подобный фильм. Только это не был бы «Отец солдата», героем фильма не был бы Георгий Махарашвили. Из фильма исчезли бы как раз те самые важные, самые теплые, самые проникновенные его черты, которые ему присущи как советскому грузинскому фильму, хотя и появились бы какие-то другие: польские, венгерские, корейские. Но разве не важно, что, следя за фильмом Р. Чхеидзе, мы понимаем, что грузинский крестьянин, плоть от плоти своей земли, это *советский человек*, это кровный отец и русских, и украинских, и узбекских солдат, воевавших за всю нашу землю. Произведение искусства не может не быть народным. Произведение искусства не может не нести в себе интернациональное содержание. Особенность нашего общества заложила в нашу жизнь еще одну, по сути не имеющую аналогий в истории основу. Это братство разных народов, живущих под небом одной страны. И оно, это братство, высекает из человеческого общения качественно новые духовные, нравственные ценности. Поэтому-то *советский* фильм несет на себе печать особой неповторимости.

И как радостно нам, советским художникам, что сейчас на путях, проложенных нашими народами, ищут и находят решение национальных проблем поляки и югославы, болгары и венгры.

Хочу вновь вспомнить опыт работы над тремя сериями «Рустама». Мы снимали на «Таджикфильме». Снимали таджикский фильм. Но в съемочной группе работали рядом таджикские, узбекские, грузинские актеры. Осетинский актер Бибо Ватаев играл Рустама. Таджикский оператор Давлят Худоназаров снимал фильм. Азербайджанский композитор Ариф Меликов создавал музыку. Русский драматург Григорий Колтунов писал сценарий. Узбекский художник Шафкат Абдусалямов рисовал эскизы декораций. Латышские и белорусские мастера чеканили оружие, шили костюмы... Каждый из участников съемки вложил в работу свою долю любви к поэзии Фирдоуси, любви к нашему общему кинематографическому делу. И, конечно, нам очень помогла сама таджикская земля, которая помнила героев «Шах-Наме», которая сохранила в себе краски и поэтические детали минувшего. Мы снимали под Исфарой, где зеленеют древние сады и к небу поднимаются удивительные красные скалы (меня даже спрашивали позднее: как вам удалось выкрасить столько гор?), над которыми в бездонном небе парят орлы.

Думаю, что снять картину было бы в десятки раз труднее, если б она не впитала в себя творческий опыт художников разных национальностей. Так создавался таджикский фильм. Так сегодня создаются многие русские, украинские, узбекские и другие картины.

Игра зарубежного актера в совместном фильме, постановка режиссером картины в чужой стране, на незнакомом материале неизбежно накладывают печать на киноленту. Но посмотрите, как органично вписываются в советские фильмы компоненты, привнесенные кинематографистами разных национальностей — исполнительская игра, операторская работа, музыка... Вспомним хотя бы актеров. За последние годы в Литве выдвинулась плеяда талантливейших исполнителей. И вот Банионис играет русского разведчика в «Мертвом сезоне», Адомайтис создает образ

Сергея Лазо в одноименном фильме в Молдавии, Норейка и Будрайтис интересно работают на студиях многих республик. Примеры можно умножить. Это и мудрая, согретая народным юмором роль старика молдаванина в фильме «Последний месяц осени», сыгранная русским актером Евгением Лебедевым, и столь же жизненный образ старика таджика, созданный узбекским актером Хатипом Латиповым. Это и работа талантливого армянского актера Армена Джигарханяна в узбекском фильме «Чрезвычайный комиссар»... Не лежит ли в основе каждого такого художнического поиска нечто важное, новое, что перекликается с жизненным поиском того же грузинского крестьянина Григория Махарашвили, с самосознанием народного героя, ощущающего себя частицей нашего многонационального общества?

Не менее отчетливо проявляются эти черты и в операторской работе. Конечно же, изобразительное решение — одно из самых ярких и национально своеобразных проявлений в искусстве. Но вот украинский оператор Александр Антипенко находит национальную поэтическую форму для грузинской картины «Мольба», русский оператор Виталий Калашников с большой тонкостью и пониманием национального характера, быта, пейзажа снимает молдавский фильм «Лэутары», грузинский оператор Леван Паатишвили становится оператором русской картины «Бег». Не говорят ли эти факты о том, что взаимообогащение наших национальных кинематографий определяет сегодня творческий тонус всей жизни в нашем искусстве, складывает неповторимо яркие и многогранные судьбы художников в многонациональном нашем киноискусстве?

В упомянутой мной узбекской ленте «Чрезвычайный комиссар» патетично, с гражданской страстностью выражены идеи интернационализма, составляющие основу основ ленинской национальной политики. Нашему искусству чуждо какое бы то ни было проявление национальной ограниченности. Вспомните, с какой яркостью, с каким блестящим сарказмом высмеивает М. Чиаурели в «Последнем маскараде» грузинских меньшевиков-националистов. Как гневен, непримирим в своих великих фильмах А. Довженко ко всякому проявлению национального шовинизма. Эти традиции животворны и в современном кинематографическом творчестве.

Поиски наиболее выразительной национальной формы произведения, его стилистики, изобразительности, глубокого постижения характеров и — одновременно с этим — выявление в картине коренных общесоветских черт нашей жизни — вот, что складывает органичное единство каждой и всех наших союзных кинематографий.

Это принципиально новое, принципиально советское качество нашего искусства не всегда верно понимается зарубежными специалистами. На Ташкентском фестивале мне довелось услышать суждение одного кинематографиста из Афганистана. Он учился в нашей стране, хорошо знает советское среднеазиатское кино. И вот в его словах промелькнула мысль о том, что «национальная почва таджикского кино скудеет». Ломая традиционный уклад, в жизнь (а значит и в картины) врываются новые отношения между людьми, новые формы общения, и все это, по мнению нашего собеседника, отдаляет-де кинематограф от его национальной природы, делает наши фильмы непонятными в других фарсиязычных странах.

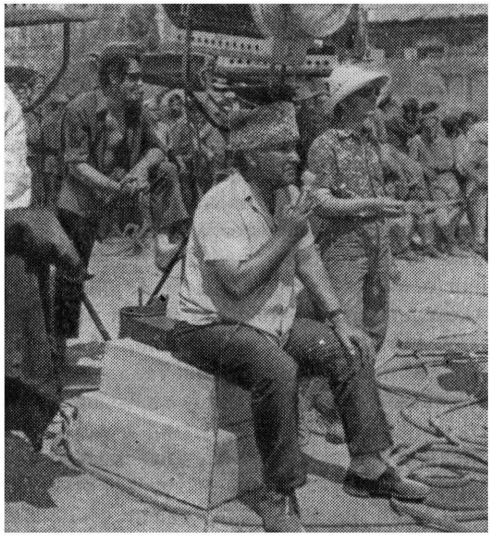
Думаю (да и знаю по многим моим встречам с теми же афганскими зрителями), что мой коллега заблуждается. Да, многое меняется в стремительном потоке времени. Но ведь это меняется сама жизнь! Разумно ли художнику сдерживать ее поступательное движение?

В рассказе о сегодняшнем дне таджикских городов и сел вряд ли следует «замыкаться» на любовании халатами, чайниками и чайханами. Национальное идет не от внешних примет, а от сущности произведения, от его смысловых мотивов, которые являются еще и выражением черт нашей общесоветской действительности, зримым проявлением исторического процесса сближения социалистических наций.

Душанбе

Все краски палитры

Аждар Ибрагимов



Союз наших братских республик приближается к своему 50-летию. Это великий праздник народов СССР. И для всех советских кинематографистов (вне зависимости от возраста и творческого опыта наших кинематографий) это тоже великий праздник. Наш многонациональный кинематограф ведет начало от одних и тех же истоков и героико-революционных традиций. Художникам, работающим в нем — армянам, русским, украинцам, латышам, азербайджанцам, представителям всех братских народов,— одинаково дорога классика советского киноискусства: «Броненосец «Потемкин» и «Чапаев», «Мы из Кронштадта» и «Щорс», «Трилогия о Максиме» и «Депутат Балтики», «Член правительства» и «Богдан Хмельницкий», «Элисо» и «Лесная быль», «Соль Сванетии» и «Симфония Донбасса».

Праздник пятидесятилетия застает наш кинематограф на новом этапе художественного развития. Пожалуй, никогда прежде взаимовлияние и взаимообогащение в творческой жизни всех национальных звеньев советского кино не проявлялись так глубоко и многогранно. Вот об этом мне и хочется поговорить. Вспомнив при этом и то, как мы начинали. Вспомнив всех тех, кто прокладывал дорогу в сегодняшний день для всего многонационального советского кинематографа.

ВГИК! Для кинематографистов нескольких поколений это творческая школа, это становление личности, это путевка в жизнь советского киноискусства. Это кропотливая, тонкая, сложная, самоотверженная, протянувшаяся через десятилетия работа вгиковских мастеров по воспитанию национальных кадров всех наших кинематографий.

Курс, на котором я учился, вели С. И. Юткевич и М. И. Ромм.

На занятиях наши мастера оставались как бы «за кадром». Незаметно, без нажима стремились выявить творческую индивидуальность, лицо каждого вгиковца. Они говорили: «Не надо, чтобы на курсе выросли двадцать новых Роммов или двадцать Юткевичей — пусть будет один Чухрай, один Басов, один Абуладзе... Пусть каждый раскроется по-своему».

Мы пришли на вгиковскую скамью с войны — капитаны, лейтенанты Советской Армии. За плечами у нас был жизненный и боевой опыт. Институт кончили взрослыми — в тридцать-тридцать один год. Нам было о чем рассказать.

Вот мы сейчас размышляем о взаимовлиянии советских национальных кинематографий. Так взгляните под этим углом на то, о чем я говорю. Наши вгиковские мастера: это «Встречный» и «Человек с ружьем», «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», это классика советского киноискусства, его героико-революционные традиции, истоки важнейших направлений нашего кинематографа. Наш вгиковский курс — это Чухрай, Чхеидзе, Гурин, Абуладзе... И самые же

первые картины моих однокашников, будь то «Сорок первый» или «Школа мужества», «Золотой эшелон» или «Лурджа Магданы», оказались настолько зрелыми, что и сегодня для них есть место в панораме фильмов пятидесятых годов. Вместе с другими кинолентами они определили начало нового большого поиска, который вел нас к таким картинам, как «Баллада о солдате», «Тишина»,«Я, бабушка, Илико и Илларион», «Отец солдата». Так в судьбе одного студенческого курса прослеживаются до некоторой степени вехи развития всего советского многонационального кинематографа. Многие мои коллеги могли бы расширить и продолжить эту же тему, потому что ВГИК — это поистине уникальная лаборатория, это кузница национальных творческих кадров. И значение института в этом смысле возрастает год от года.

Сегодня на республиканских студиях работают новые поколения художников. Интересна и насыщена их творческая жизнь. И когда мы говорим о новаторстве, о смелом поиске новых выразительных средств экранного искусства, о глубоком постижении современности, о ярких картинах, определяющих лицо каждого киногода, нам приходится постоянно расширять географию разговора, называть все новые и новые имена, черпая их отовсюду, буквально со всех студий страны.

Ощущение свежего ветра исканий приносят в частности многие работы среднеазиатских и закавказских кинематографистов. Шухрат Аббасов и Равиль Батыров в узбекском кино, Отар Иоселиани из Грузии и Ходжакули Нарлиев из Туркмении, Болот Шамшиев и Толомуш Океев из Киргизии — за плечами у каждого из этих режиссеров талантливые, пронизанные национальным своеобразием и глубоко интернационалистские по своему духу картины. Это картины, глубоко уходящие в почву народной жизни всеми своими корнями и именно поэтому находящие отклик во всех республиках, по всей Советской стране. Это картины национальные и в то же время общесоветские.

Теоретикам кино, нашей критике еще предстоит осмыслить яркую самобытность молодых мастеров и вместе с тем проследить органическое единство основных мотивов их творчества.

Посмотрите, как зрело и самостоятельно раскрылся в «Невестке» туркменский режиссер Х. Нарлиев! Своеобразие его стиля читается и в замедленно плавных разворотах экранного действия и в его насыщенности философским содержанием. Вспомните, как строит он образно-ассоциативный ряд многих эпизодов. Каждый образ многозначен, и нас захватывает не только психологическое содержание всей образной системы, а и самое кинематографическое мышление режиссера.

В узбекской картине «Драма любви» мы замечаем совсем иную творческую индивидуальность. Шухрат Аббасов также стремится к глубокому проникновению в жизненный материал. Но вместе с тем его режиссура очень эмоциональна и тяготеет к сильным, эмоционально звучным, поэтическим решениям.

Лет десять-пятнадцать назад мне было бы трудно найти столь яркие сопоставления. Мы были тогда как-то больше похожи друг на друга — в почерках, стилистике, выборе средств кинематографической выразительности. Меня радует, как далеко мы шагнули вперед, насколько разнообразнее и колоритнее стала палитра нашего Многонационального Кинематографа. Потому что в этом проявляющемся повсюду разнообразии индивидуальностей и национально самобытных манер, такова уж диалектика искусства, еще выпуклее и полнее выявляются черты нашей исходной всеохватывающей духовной, идейной общности. Да, всем по-настоящему удавшимся нашим работам обязательно присуще глубокое единство, которое и определяет природу советского кинематографа: это взгляд художников на жизнь, на идейную сущность произведения, это неизменная гуманистическая направленность их творчества, это стремление к предельной жизненной правдивости. Поэтому в сегодняшних фильмах молодых национальных художников я вижу корни классических советских кинолент — «Чапаева», «Мы из Кронштадта», «Коммуниста» и других.

Зато реже теперь вижу я в них влияние образцов западных. Было ведь время, когда в некоторых наших работах слышались отголоски того же итальянского неореализма. Причем они сводились, пожалуй, лишь к чисто внешнему подражанию; режиссеры любили снимать узкие переулки, уличные сценки, дворы с живописно развешанным бельем. Хватаясь за кинематографическую фактуру, они не очень разбирались в сущности избранного направления, забывали, что талантливые итальянские кинематографисты сами учились у советских мастеров старшего поколения. А теперь — вот один из самых свежих примеров — режиссер Батыров снимает фильм «Мы ждем тебя, парень!», в котором он уверенно пользуется современными приемами режиссуры, раскрывает сюжет на широком жизненном фоне, и вместе с тем его произведение — это совершенно самостоятельная работа, это глубоко узбекский фильм. Национальное читается в нем и в изобразительной пластике, и в гранях характеров, и в тонко подмеченном своеобразии жизни.

Я согласен с теми, кто полагает, что выявление самобытности, своеобычных черт характера, определенных традиций в жизни каждого народа — это отнюдь не легковесная дань национальному колориту или орнаменту. Это постижение коренных основ народной жизни. Это исследование той глубокой взаимосвязи, которая соединяет ныне национальные традиции с современностью, с духовным и жизненным опытом всех наших советских народов.

На состоявшемся недавно Всесоюзном совещании идеологических работников вновь были четко сформулированы коренные принципы содружества советских народов, были определены задачи, стоящие перед советскими художниками. «Правда» в этой связи писала: «В пропаганде надо глубоко раскрывать роль и всемирно-исторические достижения ленинской национальной политики партии, то общее, что отвечает коренным интересам советского народа, что объединяет советские нации и народности, те великие преимущества, которые получили они, добровольно сплотившись в единое интернациональное братство. Национальный вопрос затрагивает все стороны жизни общества — экономику и политику, науку и просвещение, культуру и быт... Тема патриотизма и пролетарского интернационализма должна находить еще более полное отражение в произведениях советской литературы и искусства».

Вспомните, как ярко дебютировали, обратившись к произведениям киргизской литературы, молодые русские режиссеры Андрон Кончаловский («Первый учитель») и Лариса Шепитько («Зной»). Я убежден, что самый факт подобного содружества двух национальных муз возможен только в советском кинематографе, где существует единый сплав национальных творческих традиций и общественных взглядов на жизнь, принципов, убеждений. И вот следующая ступень: «Небо нашего детства» Т. Океева, «Алые маки Иссык-Куля» Б. Шамшиева. Молодые режиссеры принесли в свои картины то, что впитали с молоком матери, по-своему углубили национальный характер картин, украсили их многими доподлиннейшими приметами жизни. Я смотрю эти фильмы и ловлю себя на том, что не знал прежде таких деталей национального быта, таких нюансов поведения людей, такого трепетного и точного видения художником родного пейзажа. Подобные открытия приносят нам фильмы разных наших республик, будь то украинская лента «Захар Беркут» Л. Осыки или русская — «Пришел солдат с фронта» Н. Губенко. Вновь и вновь вспоминаю я финальные кадры «Невестки»: старика туркмена, его взгляд и неповторимо своеобразный жест руки, когда старик утирает лицо. Этого нельзя придумать. Это нужно знать, как знает человек на ощупь свою землю. Как знает сын лицо матери.

К сожалению, опыт подсказывает, что национальные характеры щедрее и колоритнее раскрываются в произведениях исторического жанра или в картинах, снятых на деревенском материале, где активнее звучат и фольклорные мотивы и своеобразие костюмов, музыки, быта, исконных обычаев. Достаточно вспомнить «Без страха», «Тепло твоих рук», «Небо нашего детства» и «Ваш сын и брат», чтобы убедить-

ся в этом.

В фильмах же, снятых на современном городском фоне и обращенных к сегодняшнему дню, порой кажется, что национальный характер отходит на второй план. Действительно, во всех нас, горожанах, представителях разных советских народов, того общего, воспитанного временем, социалистическим строем, что является целью поисков художника, не больше, нет, чем у жителей деревни, просто эти общие черты у нас, горожан, внешне выражены четче, чем у крестьян — в одежде, манерах, обычаях. Однако чуткий и тонкий художник и в поступках героев — горожан, в приметах их жизни, в каких-то полутонах, неповторимых черточках всегда раскроет и национальное своеобразие, точно так же, как глубокий художник никогда не останавливается в фильме на деревенскую тему на любовании странностями старого быта, экзотикой прошлого.

По-моему, с этой задачей прекрасно справились грузинские кинематографисты в таких фильмах, как «Жил певчий дрозд» и «Свадьба». В бесхитростном и беззаботном герое «Свадьбы», современном пареньке, искрится народная мудрость. Некоторые ситуации этой блестящей короткометражки взяты из фольклора и заново остроумно осмыслены. Так же и в другой картине: сегодняшний день, актуальный сюжет, современные характеры смыкаются в ней с глубинными национальными мотивами. Старая виноградная лоза дает молодое вино.

●

Мне хочется сказать здесь и о своей работе, об опыте решения историко-революционной темы в картинах «26 бакинских комиссаров» и «Звезды не гаснут». К созданию этих фильмов меня привлек не только богатейший материал революционных событий в Азербайджане, но и возможность поставить проблемы, созвучные с современностью.

Так, современным лейтмотивом «26 бакинских комиссаров» стала для меня антиколониальная тема. На наших глазах рушится мировая система колониализма, тем более важно было показать на экране всю гнусность, все беззаконие и жестокость интервенций, колониалистского посягательства на независимость народов. Важно было призвать людей к братству.

Затем, как бы продолжая рассказ о 26 бакинских комиссарах, я обратился к биографии Наримана Нариманова. И пришел к выводу, что внутренней и современной темой этого повествования должно стать осмысление судьбы этого яркого, глубоко интеллигентного человека, который прожил жизнь не для себя, а во имя народа, горел, как звезда, чтобы осветить людям дорогу.

Звезды не гаснут. И человек, проживший такую жизнь, как Нариман Нариманов, бессмертен.

Эта идея возникла не случайно. Раздумья о времени, поездки за границу, встречи с художниками разных стран наталкивали меня на тревожную мысль: многие люди отходят от социальной борьбы, от служения своему народу, начинают думать лишь о собственном благополучии.

Для меня творческим девизом являются пламенные слова Назыма Хикмета:

Если я гореть не буду,
Если ты гореть не будешь,
Если мы гореть не будем —
Кто ж тогда рассеет мрак?

Вот об этом фильм «Звезды не гаснут». Об этом, о смысле жизни спрашивает моих современников жизнь Наримана Нариманова. Внутреннюю тему своих картин я определяю для себя, как свой «собственный путь в революции». Убежден, что его всегда надо находить и четко прочерчивать. Без этого, мне думается, нет смысла снимать фильмы.

Хочу сказать и о том, что съемки «26 бакинских комиссаров» стали для меня драгоценным опытом творческого содружества с кинематографистами братских республик. Бакинские комиссары были людьми разных национальностей: армяне, азербайджанцы, русские, латыши, евреи, греки, грузины, туркмены... По этому принципу мы и отбирали актеров, приглашая их из разных республик. Это сразу дало яркую многоликую картину. Каждый актер привносил нечто, присущее

его народу. Каждый актер сам озвучивал и «дублировал» на русский (здесь это слово уместно только в кавычках) свою роль.

...Вот о чем я думал, когда ставил картину. Для того, чтобы в реальный мир явились 26 бакинских комиссаров, нужна была революция, нужна была борьба за освобождение и братство угнетенных народов. Для того, чтобы мы могли сегодня рассказать зрителям, людям новых поколений, о жизненном подвиге 26 бакинских комиссаров, нужен был кинематограф последовательного революционного мировоззрения, кинематограф воплощенного братства народов. Сколько подобных примеров знает наш экран! Наше искусство плоть от плоти Великого Октября, плоть от плоти союза наших братских республик.

Советская страна объединяет десятки братских национальностей и народностей. И каждый народ несет в себе, в своем искусстве, в своей духовной культурной жизни драгоценный бриллиант. Собранные вместе, они должны сложить поистине прекрасное сверкающее многонациональное искусство. Вот путь, по которому мы идем.

Баку—Москва

Глазами дружбы и братства

Эмиль Лотяну

Разговор о творческом содружестве национальных кинематографий — это разговор о нашей жизни.

И начинается он для меня с разговора о мастере и ученике. Мой вгиковский мастер — Григорий Львович Рошаль. Рошаль — это горы доброты и энциклопедичности. Он влюблял нас во все: в импрессионистов и древнегреческих стоиков, в метели «Петербургской ночи» и прокуренный гомон поэтических кофеен Парижа, в стремительный рисунок Эйзенштейна и грандиозные фрески Сикейроса, в безыскусные, прекрасные в своей наивности опусы кинолюбителей. Я думаю, что из множества предметов, фактов, явлений он вышелушивал как ядро, как главное красоту и нашу способность восторгаться миром, любить. Может быть, поэтому, став взрослым, я думаю, что поэзия, искусство, кинематограф — это (в значительной мере) с п о с о б зафиксировать образ любимого человека и тем самым задержать его уход. Я так думал, снимая героев республиканской Испании, снимая лэутаров, бродячих музыкантов и певцов моей родины — Молдавии.

Мастера не расстаются с учениками, вручив им благопристойный диплом. Мастера идут с нами по жизни, пересекая наш путь там, где это нужно, без всяких предупредительных светофоров.

В случайных будто бы разговорах, в мельком брошенных фразах А. Д. Головня открывал мне тайны кино. У него дар концентрации на самом существенном. (Наверное, заглянув сейчас сюда, он бы сказал: «Вот эта комната составлена из световых пятен. Здесь пять солнечных пятен и такой-то процент тени».) Он принадлежит к тем великим мастерам, которые писали фильмы кинописью. «Нет фиксации, есть движение,— неустанно повторял мастер.— Рассматривание — это псевдокино, это натурализм, а значит, и конец искусства».

Я снимаю фильмы. Я боюсь, сомневаюсь: не совершаю ли какую-то грандиозную ошибку в выборе средств и в самом пути, но... такое кино, к которому я стремлюсь, было.

Эйзенштейн. Пудовкин. Довженко.

Сначала было изображение. Да, в кино сначала было изображение. И настоящий фильм нельзя пересказать, как нельзя пересказать статую. Кинопись. Такое кино мне дорого. Иначе... я буду лучше писать книги и стихи.

Толстой говорил о том, что писать надо так, как мыслится, как думается. Применительно к кино «писать» — это «снимать». Почему же мы привносим в кино корсеты, идущие от литературы,— ее композиции, формы, ритмы? Почему, например, фильм не может строиться музыкально?

Ведь не случайно в каждой чаплинской мелодии есть психологическое, смысловое и звуковое резюме фильма. Не случайно так гармоничны в чаплинских фильмах музыка с изображением.

Разговор о самой сути взаимовлияния национальных кинематографий — это разговор о всей нашей творческой жизни. И каждый «прорубает» в таком разговоре свою колею.

Поэтический кинематограф. Что же это такое? Есть режиссеры, которые ставят кино. И есть режиссеры, которые остаются в картинах. Личное кино? Киноисповедь?..

Я хочу сказать о картинах, оставивших глубокий след в моей жизни.

Украинец Игорь Савченко. «Богдан Хмельницкий». Много раз я смотрел этот великий фильм. Наизусть помню, как потрясающе снят в нем расход бандуристов по белу свету: они сняты на низких неровных кривых горизонтах,— идут сначала шестеро, потом трое, двое, один... А помните, как во время пира Богдан с булавой идет по столу — какая лаконичная, разящая эмблема самовластья!.. Савченко взял принципы кинематографа Эйзенштейна и преобразовал их, сделав прежде всего эмоциональными.

Эта картина словно вся освещена солнцем — так сверкает поверхность скульптуры после финальной полировки. В ней высочайшее искусство художника — скульптора и режиссера. Металл, фактура и... финальная полировка. Чтобы в изваянии уникально отражался свет.

Русские мастера Михаил Калатозов и Сергей Урусевский. «Летят журавли» — это фильм номер один нашего послевоенного кино. Так он воспринят и в киноаудиториях многих стран мира. Это удивительно национальное произведение, отвечающее традиции русской литературы — изображать чувства людей с великой любовью и состраданием, сопереживая вместе с героем. В фильме «Летят журавли» кинокамерой изумительно, уникально выражены страдания людей. Эти проводы на фронт: духовой оркестр, решетка ограды, поделившая экран на шесть окошек, и люди, толпа, в которую врывается кинокамера: одни мятущиеся, мы не успеваем их разглядеть, другие окаменевшие от горя, застывшие — не двигаться, не дышать, только бы увидеть в последний раз дорогих людей... Это и есть кинопись. Превосходная!

Думаю, что в свое время была недооценена картина «Неотправленное письмо» тех же авторов. Фильм показался спадом, а был он, на мой взгляд, вторым дыханием, шагом к новой кинематографической выразительности. То, что показалось в нем холодностью, формальным изыском, то... именно показалось. Сегодня бы уже совершенно иными, поиному подготовленными глазами мы смотрели бы премьеру фильма «Неотправленное письмо».

Фильмы, которые я здесь назвал, фильмы разнонациональных художников,— это мой мир. Большая его часть. Это то, что влияло на меня, на мое творчество в общем процессе взаимовлияния советских кинематографий.

В Молдавии есть холмы, есть лесистые крутые кодры, и все-таки здесь говорят: все мы из степи. Степь — наше главное пространство. Цокот копыт гасится в дали. У нас всегда все было на виду.

У нас мало старинных кладбищ. Кресты быстро врастали в землю. Зато у нас были лэутары. И в своих песнях они стремились задержать уход любимого человека, любимого ими неба и земли Молдавии.

Поэзия у нас не праздник, а повседневное счастье человека. Молдавская женщина выходила на работу в длинной юбке, край которой

был широко отогнут, и под ним виднелась белоснежная длинная сорочка. Ее ткань обозначала каждый шаг. Сорочку трудно было ткать, выбеливать, крахмалить, отглаживать, и, верно, было все это по нашим меркам непрактично. Но это делалось ради красоты шага женщины, его поэзии, пластики.

В фильме «Знамена самураев» у каждого из японских воинов свое боевое знамя — они соревнуются в яркой пестроте и грозности. В каждом молдавском селе на одеждах своя вышивка — и чтоб поярче, чем у соседа.

Поэзия присутствует во всем будничном.

Мне не интересна история знатных людей. Меня привлекает красота духа самого простого человека. Ее героико-будничные проявления. Поэтому мои герои — это чабаны в «Красных полянах», рядовые участники испанской войны в фильме «Это мгновение» и, наконец, бродячие музыканты-лэутары.

Когда мы снимали «Лэутаров», то стремились к предельной этнографической точности. Мы не обратились в музеи материальной культуры, а заглянули в старинные заветные сундуки, которые и по сей день стоят в домах молдаван.

Поэтике молдавских фильмов по многим мотивам близок грузинский кинематограф. Но сейчас в грузинском кино родился ответный и страстный удар по романтизированной, несколько театральной манере своих же собственных прежних работ. Картина Отара Иоселиани «Жил певчий дрозд» — блестящее, умное выражение этого протеста.

Мы же в Молдавии начинаем наоборот: от простоты увиденного к еще не тронутым глыбам поэзии.

В каждой своей картине я старался найти поэтическое начало.

В фильме «Это мгновение» меня более всего волновал духовный порыв людей, собравшихся со всех концов света сражаться и умереть за Испанскую республику. Бойцы интербригады — цвет многих наций: рабочие, поэты, врачи, инженеры, художники. Испанская республика была поэтическим началом и опорой в жизни этих людей, не желавших мириться с несправедливостью, произволом и бездуховностью капиталистического строя. И они шли на смерть так, как можно умирать лишь за мечту, за самое дорогое в жизни — легко, бесстрашно, красиво.

Я запомнил рассказы героя испанской войны генерала армии Батова (он консультировал наш фильм) о сражении за Мадрид — в ночь с 6 на 7 ноября 1936 года. В эту ночь танки Франко пытались раздавить гусеницами республику. «Над всей Испанией безоблачное небо»,— так возвестил о своем начале фашистский путч. А над всей Испанией расползалось черное небо франкистской диктатуры.

В эту ночь на 7 ноября 1936 года я родился на свет. Родился в Молдавии, огласив мир бессмысленным плачем, не ведая о том, что в эти минуты была под смертельной угрозой жизнь прекрасной республики. Не ведая о том, что Испания навсегда останется для людей (войдет и в мою жизнь) великим опытом деятельной любви к свободе.

Фильм «Это мгновение» — частица моего сердца, моей любви к героям Испании.

Борющиеся за свободу люди бывают лучше своего окружения и своего времени. Их мечта, их порыв к свету далеко не всегда приносят желаемый результат. Но прожитая ими жизнь становится социальным опытом и моральным капиталом всего человечества.

Я вижу преемственность между мятежными свободолюбивыми песнями, сложенными лэутарами, и баррикадами республиканцев, сложенными на улицах Мадрида. Это великий опыт людей, когда истина — по разным причинам — не смогла восторжествовать.

Отблеск этого опыта я старался запечатлеть в своих картинах.

Рассказываю об этом потому, что это мне дорого. Потому что, если пришлось говорить о том, что на меня повлияло, надо сказать и о том, кто я.

Может быть, мне удастся сделать это в следующей картине. Думаю, что она расскажет о детстве.

Кишинев

Экранные вести • Экранные вести • Экранные вести

«ТАЛЛИНФИЛЬМ»

На студии «Таллинфильм» завершается работа над новым фильмом «Маленький реквием для губной гармошки». В основе картины одноименный роман эстонского писателя Энна Ветемаа. Однако сценарий отличается от литературного первоисточника. «Прежде, чем мы пришли к окончательному решению, — рассказывает режиссер Велье Кяспер, — было написано пять вариантов сценария. И вот однажды, просматривая вместе с Энна Ветемаа критические статьи, мы натолкнулись на одну, в которой литератора, родившегося в 1944 году, упрекают за то, что он пишет о войне, не зная ее и не повидав наяву. Так к нам пришла мысль: пусть наши киногерои, молодые люди начала 70-х, волею нашей фантазии окунутся в прошлое, в годы войны, окажутся на месте своих отцов. Так возник принципиально новый «ход» сценария, так появились новые образы в картине, ее несколько символическое начало: река, неторопливая плавная, словно река времени, на одном берегу у костров молодежь, а на другом бывшие партизаны; и мост, точно переброшенный через само время.

Наши герои, Яан и Хейки, попадают в минувшее, когда идет последний год войны. Попадают — зная исход войны, зная будущее Эстонии. Но одно дело знать, другое — все пережить самому, бороться за это будущее, не раз оказываясь перед необходимостью самостоятельных решений и выбора. Фильм этот для нас — диалог, который мы хотим повести с экрана с молодежью. Серьезнейший диалог о жизненных позициях, о духовной и политической зрелости наших молодых современников...

Режиссер Калье Кийск приступил к работе над новым фильмом «Сойти на берег». Сценарий написан А. Борщаговским совместно с постановщиком. «Тема нашего фильма, — рассказывает К. Кийск, — любовь, верность, прочность человеческих отношений, способность защищать счастье, умение людей по-настоящему понимать, ценить и беречь друг друга. Эти морально-этические проблемы мы стремимся исследовать на современных характерах. Жизнь героев фильма «Сойти на берег» долгими месяцами разлук и подчас нелегких ожиданий связана с морем.

Конечно, и в прежнее время случались разлуки. Но в наш век — с его невиданными темпами, напряженным ритмом, необыкновенно развитой системой коммуникаций — разлука близких людей, их вынужденное долгое одиночество бывают особенно тяжкими, мучительными, трудными. Им могут противостоять лишь высокие свойства души. Рассказывая историю наших героев: штурмана дальнего плавания Рейна, его жены Рээт, инженера Марта, мы стремимся отразить черты именно сегодняшнего дня.

Картина должна быть простой, словно подсмотренной в самой жизни. Многие ее эпизоды будут сняты в хроникальной манере, «скрытой камерой». Как и в прежних своих фильмах, я не проводил перед съемками специальных репетиций с актерами. Мы встречались в городе, иногда сидели в кафе, разговаривали о самых разных вещах, просто курили, но актеры чувствовали, что мы как бы соприкасались с атмосферой будущего фильма, выходили на его «волну». Мы договаривались об основной партитуре игры, о главной «ноте» каждой роли: а вот какими нюансами, «диезами» и «бемолями» придется воспользоваться, это должны решить сами актеры в процессе работы.

Съемки начались в конце мая в таллинском порту и на улицах города. Важные смысловые эпизоды предстоит снять в деревне. Натура выбрана в северной Эстонии, в местах, знакомых мне с детства. Где иногда какой-то знакомый хутор или даже просто старый камень вдруг напомнят о чем-то очень важном, помогут глубже вдохнуть воздух родины.

— Наша картина обязательно будет цветной, — дополняет режиссера оператор Юри Гаршнек. — Я убежден, что без цвета кинообъективу не схватить доподлинную жизнь современного города... Цветовая гамма приближает к нам второй план действия. Я вновь ощутил это недавно, работая над фильмом «Белый корабль», где ряд актерских эпизодов нам пришлось снимать в Стокгольме.

...Сценарий «Сойти на берег» завершался размолвкой героев и новой разлукой. Рейн снова уходил в долгий рейс, и Рээт не успевала даже проститься с ним. Но будущий фильм завершат иные кадры. Мы увидим документально снятый репортаж встречи корабля, вернувшегося из далекого рейса. В самой жизни это всегда волнующие, значительные, необыкновенно эмоциональные минуты. Они возникнут и на экране. И хотя зритель не увидит на причале Рейна и Рээт, он должен будет поверить в то, что и героев фильма, которые в трудных испытаниях вновь потянулись друг к другу, ожидает впереди такая же радостная встреча.

«Э К Р А Н»

Работа над документальным телевизионным фильмом «Столица», посвященном 50-летию Советского государства, началась на Центральной студии телевидения в творческом объединении «Экран». Авторы сценария Ю. Визбор и В. Ильинский решили рассказать об одной, полной событиями, неделе в жизни Москвы, неделе напряженного, никогда не прерывающегося труда. О семи днях и ночах в жизни огромного города.

— Зрители нашего фильма,— рассказывает режиссер А. Габрилович,— побывают в зале заседаний Верховного Совета СССР, в Кремлевском кабинете В. И. Ленина, в научно-исследовательских институтах, лабораториях МГУ, в ядерном центре г. Дубны. Кинокамеры документалистов А. Гарибяна и В. Сеткина заглянут в цеха крупнейших московских заводов. «Серп и молот», «Электросталь», «Калибр», «ЗИЛ», «Красный пролетарий», завод имени В. И. Ленина, «Трехгорка» — вот маршрут нашего рассказа о рабочем классе столицы. Мы всмотримся в жизнь московских аэропортов, речных и железнодорожных вокзалов, сотнями нитей связавших столицу со всеми союзными республиками. В фильме намечены и уникальные объекты съемок — мы окажемся внутри огромного часового механизма кремлевских курантов, побываем в рубиновой звезде на одной из башен Кремля.

Все съемочные площадки нашего фильма, все синхронные интервью с москвичами и гостями столицы должны будут в своей совокупности высветить грани одного центрального образа — образа Москвы, столицы нашей многонациональной родины.

В фильме, снимающемся на рубеже 50-летия Советского государства, особое значение придается эпизодам, показывающим многосторонние связи братских народов СССР — выставки, декады литературы и искусства, проходящие в столице, насыщенные рабочие будни в павильонах ВДНХ, где аккумулируется экономический, хозяйственный и культурный опыт всех наших союзных республик...

Съемки фильма «Столица» начались в июне, а завершатся осенью, в канун 50-летия СССР.

искусство КИНО искусство

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

„Бригада“
„Точка, точка, запятая...“
„Русское поле“
„Озарение“
„Истоки жизни“

Проблемы «Бригады»

Л. Золотаревский

«Б р и г а д а». Автор сценария М. Серебренников. Режиссер Н. Боронин. Оператор М. Масс. Ленинградская студия документальных фильмов, 1971.

Это не рецензия. Это скорее заметки о фильме, который я посмотрел дважды. Первое впечатление: мне понравились люди, о которых рассказали авторы.

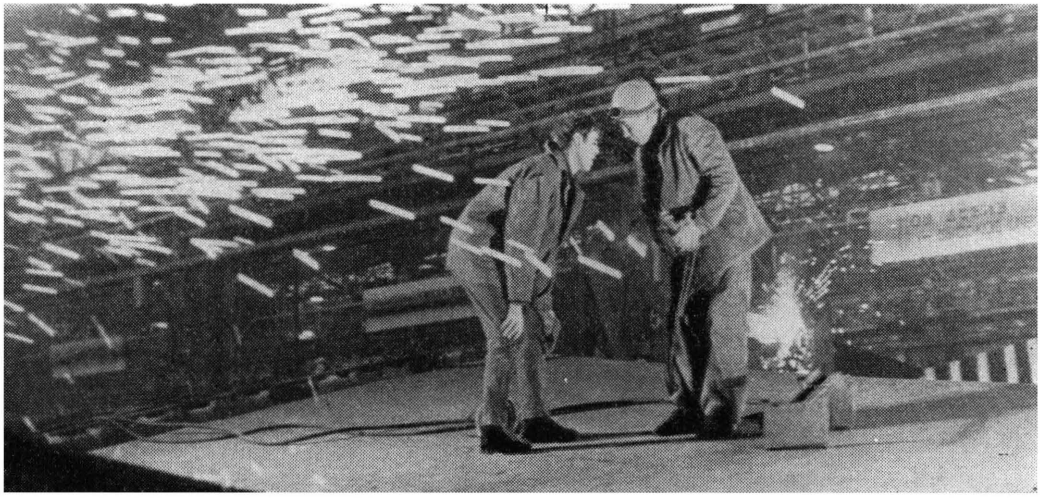
Мне интересно было их слушать. Меня по-настоящему волновала проблема, которая волновала их. Потому, что проблема эта касается всех нас — граждан страны, в которой мы живем.

Экономическая реформа — не просто законодательная акция. Реформа — это ломка многих привычных представлений. Это поистине качественно новая ступень в укреплении социалистических производственных отношений. Это новые формы и новые принципы организации деятельности тысяч предприятий, учреждений, сотен тысяч специалистов. Наконец, реформа — новая ступень классового сознания миллионов советских рабочих.

М. Серебренников, Н. Боронин, М. Масс и их товарищи взялись едва ли не за самое трудное: средствами документального киноискусства они попытались рассказать зрителю о том, что принесла с собой реформа рабочей бригаде — первичному производственному коллективу советской промышленности. При этом они обратили свое внимание на самое главное — на изменения в сознании, во взаимоотношениях рабочих. Они остро и интересно поставили вопрос об отношении личности к коллективу и коллектива к личности, о роли руководителя в этом коллективе.

А в распоряжении авторов фильма было всего двадцать минут экранного времени! В течение этих двадцати минут они и предложили свою кинематографическую интерпретацию сложнейшей социально-экономической проблемы. Каким же тщательным должен был быть отбор творческих средств, профессиональных приемов... Какими точными образными «формулировками» должны были они пользоваться...

Прежде всего о композиции фильма. Завязка: кассир выдает полумесячную получку членам бригады Самсонова, работающей на Ленинградском судостроительном заводе имени Жданова. Цифры, которые называет кассир, показывают, что заработки у рабо-



«Бригада»

чих довольно высокие. Алексей Самсонов (бригадир)— 153 руб. 54 коп., Тырля Николай — 138 руб. 40 коп. и т. д.

Далее: начальник цеха формулирует проблему, которая сводится к следующему.

Завод одним из первых начал осуществлять экономический эксперимент на основе щекинского метода. Резкому повышению производительности труда сопутствует неизбежное сокращение количества работающих и перемещение их на другие производственные участки. Рост производительности труда влечет за собой соответствующее увеличение заработной платы. При этом производительность растет главным образом за счет развития творческой инициативы каждого рабочего, усовершенствования форм и метода труда, рационализации и интенсификации технологических процессов. Повышается качество работы. В конечном счете выигрывает и рабочий, и предприятие, и общество в целом.

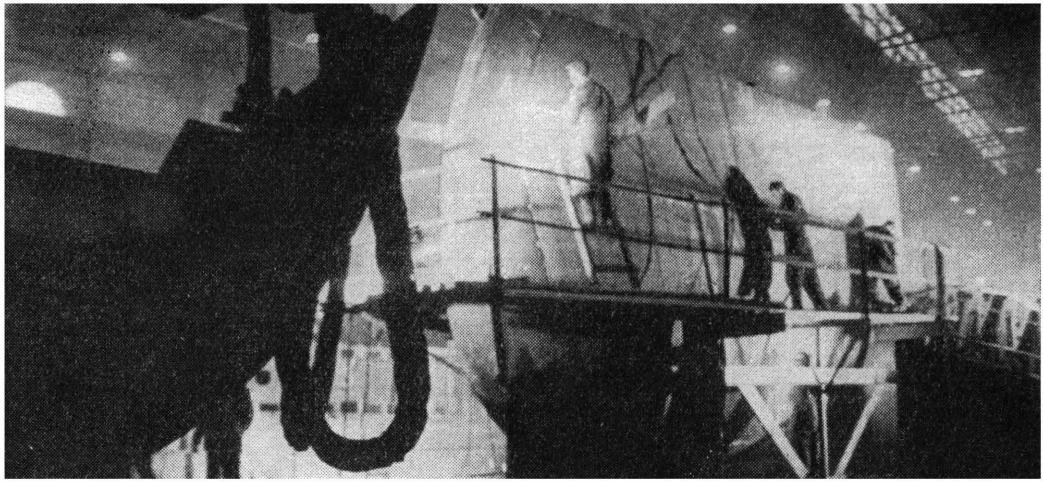
Однако закономерно и неизбежно встает вопрос: кому уйти из бригады? Сокращение числа работающих — не арифметическая операция, а сложный и болезненный процесс, и начальник цеха предлагает самому бригадиру решить — кто лишний?

Дальнейшее построение картины: сначала А. Самсонов сам характеризует каждого члена бригады. Потом каждый рабочий оценивает самого себя.

Развязка: самый молодой член бригады говорит: «Они меня еще не знают, не знают мои возможности. А из бригады все равно не уйду!..» И все! Иначе говоря, развязка — в отсутствии развязки. Закономерно ли это? На первый взгляд — да. Пусть зритель сам сделает для себя соответствующий его пониманию проблемы вывод. Да и жизнь не дала еще окончательный ответ на вопросы, поставленные в картине.

А теперь вернемся к началу повествования. Сцена выдачи зарплаты. Почему именно с нее начали авторы свой рассказ? Быть может потому, что эпизод давал возможность с самого начала познакомить зрителя с героями картины? Возможно. Но представление это невозможно отделить от содержания эпизода. И в самом деле, рост материальной заинтересованности — один из главных рычагов экономической реформы.

Но уже через несколько секунд главный герой заявляет: «Не в одной зарплате дело, главное — производительность!» И возникает



«Бригада»

невольно мысль — не точнее ли было начать фильм не с зарплаты, а с реплик начальника цеха, который ставит во главу угла проблему нравственную.

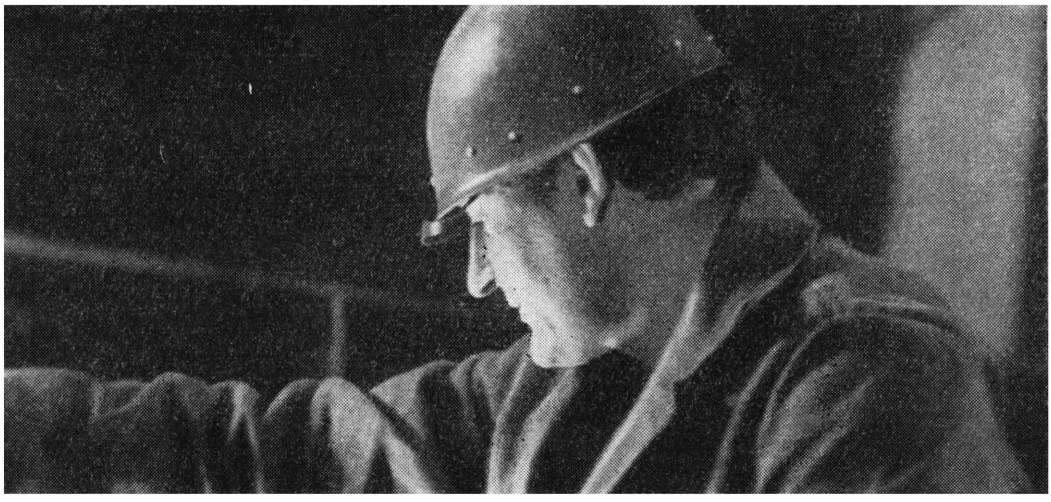
Разговор о зарплате неизбежно возник бы в процессе обсуждения этой главной — нравственной, психологической проблемы. Но, даже если бы он не возник, ничего плохого не произошло бы: материальные факторы, определяющие характер реформы,— дело экономистов. Основной предмет исследования публицистов, художников экрана — люди и их взаимоотношения.

Как же принимается в бригаде предложение начальника цеха? Трудно, очень непросто! Все привыкли друг к другу. Работают споро, согласованно. Отношения в бригаде хорошие. И кому-то вдруг надо уходить!

Рабочие серьезно, вдумчиво обсуждают сложившееся положение. Как подлинные хозяева своего предприятия, своей страны рассуждают они, пытаясь увязать свои личные судьбы с интересами и жизнью всего завода, наконец, с потребностями всей советской экономики. В процессе этого обсуждения самый молодой член бригады ставит товарищам вопрос: «Если всюду будут сокращать, не будет ли безработицы?»

И вот тут-то, на мой взгляд, происходит досадный срыв. Вопрос задан, и на него надо отвечать. Ведь это очень серьезный вопрос. И ответ на него должен быть серьезным. К тому же именно здесь возникает возможность вскрыть главное преимущество социалистической плановой экономики перед экономикой капитализма, при которой интенсификация труда и рост производительности неизбежно связаны с увеличением безработицы. Однако вопрос молодого парня повисает в воздухе. Вместо ответа товарищи по бригаде журят задавшего вопрос за то, что, мол, он мало читает газеты. И все. Ну, а авторы? Почему они не дали рабочим ответить на вопрос их молодого коллеги?

Картина довольно четко делится на две части не только композиционно, но и с точки зрения уровня творческих решений эпизодов. «Производственная» половина — наиболее удачна. Отличная работа оператора органично сочетается с уверенным эмоциональным монтажом. Запоминаются с большим вкусом сделанные портретные планы. Самсонов, прикуривающий от раскаленного автогеном металла, проезды на общих планах по цеху,



«Бригада»

лица рабочих, получающих зарплату.

Впрочем, если говорить о качестве фотографии, то она безупречна на протяжении всей картины. Композиция в целом тоже убедительна и логична. И тем не менее, неоднократно на протяжении просмотра возникает чувство неудовлетворенности характером решения ряда эпизодов. Более того, есть и такие моменты, когда неудовлетворенность уступает место несогласию с режиссером.

За кадром звучит голос Самсонова: «...Дима только что женился...» В кадре — рука молодожена щупает шикарную кровать в мебельном магазине.

Юра Барканов — студент-заочник пятого курса — рассуждает за кадром о том, как интенсифицировать труд. В кадре — инсценированный проход Барканова, Барканов, сидящий у стенки на танцплощадке. И так далее...

За кадром один из членов бригады — заядлый хоккеист — раскрывает душу: «...Я — на поле, а ребята мою работу выполняют». На экране — любитель хоккея в автомобильчике на веселом аттракционе среди хохота и всеобщего веселья. Контрапункт никак не получается. Наоборот, возникает полное несоответствие звукового и зрительного компонентов картины.

В фильме есть эпизод, который по замыслу авторов должен, очевидно, стать главным элементом образного решения основной нравственной проблемы. Дети играют в считалочку: «На горе стояли зайцы и кричали — чур не я!». Эпизод этот возникает, когда достигают своего апогея раздумья и сомнения Самсонова, перед которым поставлена задача — решить, кого отчислить из бригады?

Правомерна ли такого рода образная параллель? Однозначно ответить на этот вопрос трудно. С одной стороны, любые подсмотренные в жизни ассоциативные ситуации, помогающие образно раскрыть тему фильма, должны быть использованы художником. С этой точки зрения «считалочка» точно работает на тему. С другой стороны, не отстали ли все же изобразительные средства, с помощью которых в этом месте создается образный рисунок, слишком далеко от такой серьезной и трудной социально-психологической темы, какой заняты авторы фильма?

Здесь пришла пора обратиться к главной творческой проблеме, которая неизбежно должна быть рассмотрена в связи с фильмом

«Бригада»

«Бригада». Проблема эта отнюдь не нова, более того — ей ровно столько лет, сколько существует документальное кино. Или почти столько же. Речь идет о возможности и закономерности «восстановления факта» в документальной ленте.

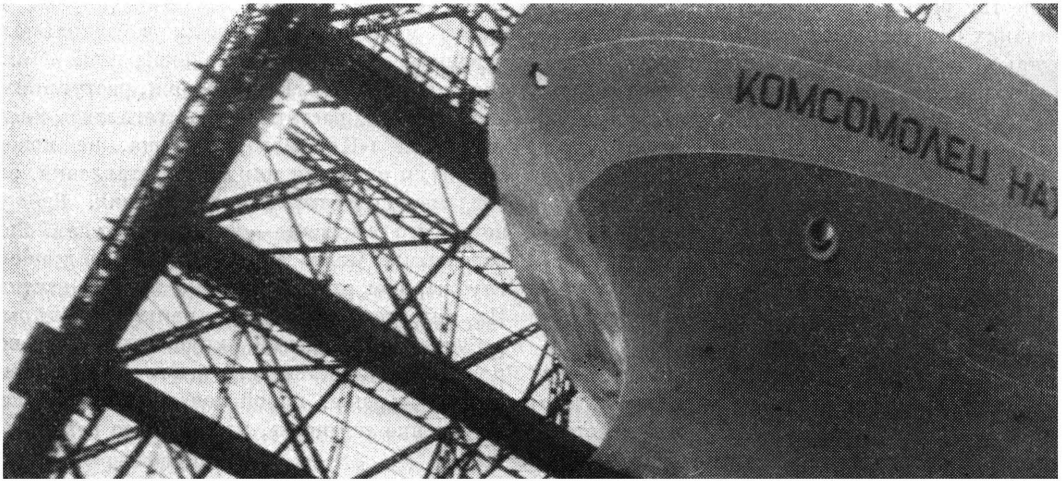
Почему я об этом заговорил? Да потому, что практически весь фильм Н. Боронина построен на использовании этого приема. Во всяком случае ключевые эпизоды создавались именно так. Начальник цеха говорит: «...пусть решает сама бригада!» Но говорит это он явно уже после того, как все стало ясно, бригада все решила, и ему самому известен результат. Значит, инсценировка? Сцена в столовой, в процессе которой Самсонов объясняет членам бригады суть предложения начальника цеха, инсценирована тоже. Почти все проходы героев фильма (а на этих проходах строится значительная часть картины) «сделаны», и если не отрепетированы, то тщательно подготовлены с участием самих героев. Наконец, весь (или почти весь) закадровый текст либо наговорен рабочим в тонзале, либо сыгран артистами.

Отнюдь не новая ситуация — средства не соответствуют специфике документалистики и поставленной авторами задаче. Более того, повторяется тысячекратно совершенная не только профессиональная, но и этическая ошибка, когда человека ставят в положение, при котором он должен выступать в не свойственной ему роли — играть самого себя. Отсюда неизбежное ощущение искусственности, полуправды, которое не оставляет зрителя на протяжении почти всего просмотра.

Я отнюдь не ставлю при этом под сомнение содержание высказываний рабочих, на которых построен фильм. Не сомневаюсь, что они сказали бы то же самое и в интервью, снятом с применением репортажных методов, событийно. Но все дело в том, к а к б ы в таком случае они это сказали!

Вероятно, могут быть в документалистике эпизоды, построенные и на «реконструкции» прошлого. Но тогда надо прямо говорить об этом зрителю, а не играть в «настоящее»: уж если играть, так играть! Тем более, что в таких случаях профессиональный актер, закадровый диктор или автор фильма сыграют лучше, чем «настоящий» герой.

Можно, конечно, с достаточной степенью серьезности сказать, что тема, к которой обратились авторы фильма «Бригада», чрезвычай-



«Бригада»

но трудна для документального кинематографа. Да, трудна. Потому, что сложны и не совсем еще ясны проблемы, связанные с этой темой. И потому, что почти нет творческого опыта у наших документалистов в решении подобных тем. М. Серебренников, Н.Боронин и М. Масс — среди первопроходцев. И заслуга их в первую очередь в том, что они едва ли не первыми сумели взглянуть в самую суть проблемы, поставить в своей картине вопросы, волнующие не только рабочий класс, но и всю общественность нашей страны.

Однако пора нашей критике прийти к согласованному мнению относительно самой природы творческих решений, к которым обращается образная публицистика. Вероятно, сейчас, когда документальное кино уже располагает не только собственным опытом, но и опытом мирового документального телевидения, надо отказываться от «игры в жизнь» и чаще, смелее снимать жизнь, как говорят эстетики, в формах самой жизни.

И снова мне хочется обратить внимание товарищей по профессии на вопрос, который на первый взгляд кажется организационным, а на самом деле имеет самое непосредственное отношение к основам документального творчества.

Сегодня уже никто не решается оспаривать тот факт, что одним из главных, если не главным (а для многих фильмов и единственным) средством проката документальных кинолент является телевидение. Мастера документального кино прошлых десятилетий не могли и мечтать о такой аудитории для своих произведений. Значит кинопублицист наших дней, помимо всего прочего, не может не учитывать еще и специфику канала, через который его фильм попадает к зрителю. Канал же этот беспощадно разоблачает любую неправду и даже правду, если она инсценирована, зачастую заставляет воспринимать как ложь.

Но с другой стороны, разве не самое совершенное средство создания образа — съемка крупным планом реального человека, человека мыслящего, говорящего и действующего? Разве не односторонне понимали мы в течение многих лет саму проблему «изображения», когда почти предали забвению синхронную камеру и все темы пытались решать монтажом «молчаливых» иллюстративных планов?

Фильм, о котором идет речь, как я уже говорил, безусловно, сыграет свою, нужную

обществу роль. И я не собираюсь предлагать никаких рецептов авторам «Бригады». Думаю, однако, что если принцип композиции, предложенный М. Серебренниковым, в целом удачен, то все-таки на завод надо было бы прийти намного раньше — тогда, когда руководство еще только узнало о том, что будет проводиться экономический и социально-психологический эксперимент. Тогда удалось бы синхронной камере снять настоящий разговор начальника цеха с Самсоновым, настоящий разговор Самсонова со своими ребятами, наконец, настоящее интервью с Самсоновым и настоящие интервью с каждым из членов бригады, и в результате родилась бы картина тоже... более «настоящая», еще более жизненная, правдивая.

Конечно, легко теперь говорить, как можно было бы сделать картину, тем более что она уже есть, работает, существует. Но ведь она не последняя в своем ряду. Будут и другие картины: вот думая о них, я и не посчитал себя вправе скрыть также и свои сомнения, возникшие после двукратного просмотра «Бригады».

Как видит читатель — проблем много в бригаде А. Самсонова, но есть они и в фильме о его бригаде. Значит, их надо обсуждать — и те, что решаются на заводе, и те, что возникают на студиях документальных фильмов.

Поставим запятую

Н. Игнатьева

«Точка, точка, запятая...». Сценарий М. Львовского при участии А. Митты. Постановка А. Митты. Композитор Г. Гладков. Оператор Р. Веселер. Художник И. Пластинкин. Звукооператор А. Ерухимович. «Мосфильм», 1971.

Школа, которую мы видим на экране и в которую входим вместе с героями фильма «Точка, точка, запятая...»,— новая. Новое не только само здание: просторные коридоры, прекрасно оснащенные кабинеты, сверкающие парты — в этих стенах и жизнь другая, чем та, какую мы, скажем, видели в «школьных» картинах «Друг мой, Колька!» или «Мимо окон идут поезда». Бежит время, растут этажи новых домов, растут дети, вытягиваясь выше родителей («Неужели это ваша, не может быть!»), и меняется мир их представлений, забот, меняется характер поколения. Ребята не просто выросли — они стали куда более взрослыми. Часто сложнее, чем мы думаем, глубже, чем это кажется на первый взгляд. Их интересы выходят за рамки привычных ребячьих устремлений, круг волнующих вопросов расширяется чуть ли не с каждым днем, и мы, старшие, порой попадаем в странное положение «незнаек», удивляющее наших детей.

Эти перемены уловил в фильме «Точка, точка, запятая...» режиссер Александр Митта. Уловил в сути своей, а не во внешнем выражении. Когда мальчишка лет двенадцати признается, что его «больше всего интересует проблема машинного перевода — структурная лингвистика», сомнений по этому поводу не возникает: Волика действительно интересует структурная лингвистика, попусту — на публику — щеголять научной терминологией он не станет. И также не кажется нарочитым взволнованный телефонный звонок другого паренька, который спешит сообщить приятелю, что вычитанное им в книге: «Все существенные идеи родились в конфликте между реальностью и желанием ее понять» — это ведь про меня!» То, что несколько лет назад выглядело бы неправдой, «придумкой» авторов, нынче воспринимается как естественное проявление характеров.

В школе, показанной в фильме, учатся обыкновенные ребята. В том, что это так, приходится наглядно убедиться родителю Жильцову, уверенному, что сюда «набрали вундеркиндов»,— в восьмом классе, где учится его сын, задают задачки, которые он, «как-никак с высшим образованием инженер», решать не берется. Жильцов является в школу с грозным намерением «разобраться», а уходит — это с умным юмором передает Ю. Никулин — обескураженный: даже второкласс-

сники с помощью уравнений справляются с задачей куда быстрее, чем он.

Ребята иначе учатся, иначе веселятся. Явные преимущества этих перемен вынужден констатировать Жильцов-папа, самокритично оценивая интеллектуальные забавы школьных лет своих сверстников:

Кто здесь сидит — того люблю.
Кладите в парту по рублю.

В самом деле, «не тот юмор»...

Итак, сегодняшние дети. О них пойдет речь в фильме «Точка, точка, запятая...».

...В ясное утро по тихой зеленой улице шагают двое мальчишек с портфелями в руках. Пронзительный вой сирены прорезает тишину — невдалеке промчалась пожарная машина. Тот, что постарше, проводив ее взглядом, явно разочарован: «Если бы она к школе...»

Кажется, это была первая реплика фильма. В зале засмеялись. Действительно, смешно. Но запомнилось и то, как произнес эту фразу паренек — с грустной интонацией, с неподдельным огорчением на лице. Значит не просто смеха ради прозвучали с экрана слова мальчишки. Не есть ли это первый штрих к портрету героя, одна из деталей — слагаемых характера, образа?

Чуть позже, погрузив нас в шумную, беззаботную суету школьного класса, камера уловит в этом веселом оживлении тоскливый взгляд подростка. Как неприкаянный, будет слоняться в одиночестве Леша Жильцов, а едва начнется урок, устремит взор в окно.

«Опять он в окно смотрит!» Можно понять раздражение учителя физики: ученик-то один из слабых. Но нам, честно говоря, хочется понять Лешу. И вместе с новенькой, Женей Каретниковой, мы начинаем внимательнее приглядываться к так неуютно чувствующему себя в классе «Жильцу».

Неравнодушно наблюдать за незадачливым Лешей заставляет вовсе не жалость. Это чувство было бы, пожалуй, одинаково неприятно и самому герою и создателям картины — драматургу М. Львовскому и режиссеру А. Митте. К своему Жильцову авторы стремятся вызвать не жалостливое участие, а интерес. Интерес к процессу становления человека, формирования в нем личности.

Об этих намерениях заявлено сразу и впрямую. Мысль звучит ясно и определенно, хотя

«Точка, точка, запятая...». Леша Жильцов — Сережа Данченко

«Точка, точка, запятая...» Женя Каретникова — Оля Рыжникова, Леша Жильцов — Сережа Данченко

и облечена в форму шутливой, незатейливой песенки, открывающей фильм:

Как прожить на свете —
Легче этого вопроса нету ничего...
Быть умным, благородным, честным —
Только и всего.

Ироничность не скрывает серьезности вопроса, так же, как серьезность разговора не становится препятствием для веселой, легкой манеры изложения. Условия игры объявлены: о серьезном и важном с нами будут говорить в непринужденной комедийной форме. Шутки, улыбка, смех должны стать проводниками мысли.

Мультипликационная заставка забавно демонстрирует, как просто с помощью карандаша и бумаги возникает рисованный человечек: «Точка, точка, запятая... Вот и рожица смешная».

Настоящий, живой человек складывается куда сложнее...

Но А. Митта не занимается доказательством очевидной истины. Он берется проследить за тем, как происходит этот процесс становления, как формируется, утверждает себя характер. Он хочет рассмотреть, чем знаменательна эта эволюция.

А человеку — четырнадцать. Возраст, с которым приходит желание найти, реализовать свое «я». Возраст, когда особенно остро начинаешь чувствовать, что в тебе нет «чего-то такого», и переживаешь эту «недостаточность».

Собственно с этой конфликтной для героя ситуации начинается фильм. В классе, где все «интеллектуалы», «личности», никак еще не определившийся, ни в чем себя не раскрывший Леша Жильцов оказывается «вне игры». Рядом с великолепным Вахтангом Турманидзе, спортсменом, рекордсменом школы, с балагуром и остряком Вадимом Костровым, с бойкой и самоуверенной красоткой Вишняковой, даже с Зиночкой Крючковой, личность которой последовательно проявляется лишь в том, что она всегда «ни бум-бум», Жильцов — не индивидуальность. Ничто. Нуль.

Кто знает, быть может, еще долго продолжал бы переживать свое незавидное положение Леша Жильцов. А может быть, притерпелся бы, свыкся — ведь не боги горшки обжигают, проживет и он таким, каков есть, подумаешь... Но, как было уже сказано, авторы хотели показать движение, эволюцию характера, а потому и позаботились, чтобы в душе героя произошел некий нравственный сдвиг, который повлек за собой важные события и перемены в судьбе Жильцова.

Сдвиг вызвала Женя, новая ученица. Это она посмотрела на Лешу не насмешливым, не снисходительным, не отчужденным, а дружелюбным взглядом. Она — пока еще единственная в классе — проявила чувство солидарности и поддержала Лешу, заявив учителю, что так же, как Жильцов, не понимает, что такое электрический ток.

Оказалось — она тоже любит газировку с вишневым сиропом, и после школы тоже сначала гуляет, а потом делает уроки, и у нее бывает так — когда идет дождь, хочется выйти и просто открыть рот...

Но главное, что эта самая Женя, с которой у Леши так сошлись вкусы, увидела в пареньке то, чего не замечали другие — способность мыслить. Не повторять уже известное, а самому задумываться над явлениями природы, жизни. Над тем, например, что такое электрический ток.

Женя, а вместе с ней и авторы картины сделали важное открытие. Они обратили внимание как раз на то качество, которого с особой настоятельностью требует от человека день нынешний, современная действительность. Пассивное восприятие, бездумное освоение мира — на этой платформе сегодня далеко не уедешь. Сложность и богатство мира, в котором мы живем, непостижимы для того, кто не ищет самостоятельных путей к познанию, кто просто фиксирует явления, не пытаясь понять их истоки и причины.

Леша не хочет механически зазубривать изложенное в учебнике. Он хочет п о н я т ь сущность сказанного. Класс смеется над его незнанием, посмеется и зритель — Жильцов, нескладно пытающийся что-то объяснить учителю, действительно комичен. Но вот бойкая Вишнякова выскочит с готовым, заученным ответом, и в иронии, с какой сняты режиссером эти кадры, сразу обнаружится автор-

«Точка точка, запятая...». Леша Жильцов — Сережа Данченко; Волик — Миша Козловский

ская «сверхзадача» — сопоставив два характера, столкнуть, так сказать, разные способы вторжения в мир. Легкий, бездумный, как у Вишняковой, для которой не существует проблем: «в учебнике ведь все ясно написано», а уроки она учит каждый день, и другой, когда на каждом шагу — вопросы. И прежде всего вопрос, обращенный к самому себе, выверяющий собственные силы и возможности.

●

Открытие Жени Каретниковой взбудоражило Лешку. До сих пор его воспринимали скептически, а «она считает, что из таких, как я, Ньютоны получаются». Согласитесь, неплохой стимул для того, чтобы начать новую жизнь. А с чего начать? Конечно, с мудрых истин, помогающих жить, направляющих на верный путь. «Крылатые слова» заполняют комнату, рядом на стене появляется железный распорядок дня. Обязательно — зарядка с обтиранием. Непременно — изучение языка, японского...

Впрочем, я забыла об одном обстоятельстве. Леша Жильцов еще до этого пытался утвердить себя. Попытка была сделана в области физической культуры. Прихвастнул Жене, что увлекается спортом, вот и пришлось им заняться. Естественно, что и из этой ситуации режиссер извлекает смех. Когда Жильцов в пустом спортзале с учебным пособием в руках неумело пытается взять высоту, а проклятая планка каждый раз со звоном падает на пол, — это смешно. Но вместе с тем и поучительно, потому что в результате Леша все-таки одерживает победу. Правда, школьный рекорд, к которому он стремился, оказался старым, прошлогодним, славы этот прыжок Леше не принес, но зато заставил проявить прежде не свойственные мальчишке настойчивость, волю, дерзание. Первый шаг был сделан.

Здесь, пожалуй, будет уместно напомнить, что становление характера подростка — тема не новая для Александра Митты. Он затрагивал ее в фильме «Друг мой, Колька!» (поставленном вместе с А. Салтыковым), поднимал в картине «Звонят, откройте дверь!». В успехе этих лент немаловажную роль сыграло то, что чувства своих юных героев, их переживания режиссер воспринимал не с взрослой снисходительностью, а всерьез. И Колькино горе, когда под сухую барабанную дробь с мальчишки снимали пионерский галстук. И Танину влюбленность в вожатого, обернувшуюся разочарованием и обидой. Он вполне серьезно относится к ребячьим бедам и сложностям, никогда не делая их «детскими», то есть не заслуживающими такой же меры глубокого внимания, как чувства старших. Поэтому процесс, формирующий человека, прослеженный глазами доброго и умного друга, который понимает своих героев, доверяет, сочувствует им, в картинах Митты так интересен.

Это свойство дарования режиссера и в фильме «Точка, точка, запятая...» не позволяет ему смотреть на персонажей со стороны. Он живет — естественно и свободно — в мире их представлений и дел. Отсюда такая достоверность происходящего на экране, точность попаданий — в атмосфере действия, в изображении среды, в характеристиках.

Показан ли в фильме

школьный урок, когда ту самую Зиночку Крючкову, которая «ни бум-бум», застает врасплох вопрос учителя, и она лишь растерянно моргает глазами...

или проход по школе под чей-то восторженный шепот: «Вишнякова идет!» — этой горделивой, насмешливой девчонки, отлично усвоившей, что она «производит впечатление»...

или наполненный веселым шумом, звонкой музыкой, сверканием разноцветных огней так отвечающий настроению героев сказочный уголок аттракционов...

или рассказ Вадима Кострова в кругу увлеченных слушателей о новом французском фильме: «И вот Жан Габен входит...»

или вечерний чай у телевизора в семье Жильцовых, когда передача КВН, обрушивающая на зрителя темперамент веселых и находчивых бакинцев, рождает у отца «свежую» мысль: «Есть же такие дети...», а попытку матери тут же выяснить пристрастия сына: «Тебе какой урок больше всех нравится?»,

разбивает лаконичное: «Последний»...

— мы не только отмечаем зоркость наблюдений, умение найти яркую подробность, меткую реплику, выразительный жест, мы ощущаем ту органичность и полноту жизни, которые возможны при одном условии: неравнодушного взгляда на действительность.

Эта исходная позиция художника определила и его конечную цель.

Еще в картине «Друг мой, Колька!», непримиримо воюя с формализмом, с косностью, авторы ясно раскрывали гражданский смысл этой борьбы: сражение шло за будущее, за то, чтобы из сегодняшних ребят завтра выросли настоящие люди — честные, сильные, мужественные. И призывный зов трубы в фильме «Звонят, откройте дверь!» прорывался к детским сердцам с той же целью, своей ясной и звонкой мелодией помогая утвердить положительный идеал.

В «Точке, точке...» потому так важно, чтобы Лешка Жильцов пробился к открывшимся перед ним высотам, что в этом осознании себя заложена широкая перспектива — для самого Жильцова, для общества.

●

К своим героям Митта обращается, как к людям взрослым. Но он помнит, что они — дети. И, исходя из этого, складывает характеры. Потому, наверное, детские образы в его фильмах такие живые, «всамделишные», в них нельзя найти «зазора» между ролью и исполнителем, как невозможно увидеть расчетливую демонстрацию тех или иных черт.

Наверное, до сих пор в памяти зрителей сохранился образ Тани Нечаевой — не облик круглолицей девочки с внимательным, изучающим взглядом, а образ человека, познающего жизнь.

В новой работе Митты еще раз отмечаешь не только безошибочный выбор исполнителей, но, главное, умение абсолютно точно настроить их на жизненный камертон.

Какую интересную, чуткую натуру угадываешь в скромной Жене Каретниковой, которую с редким тактом и достоинством играет Оля Рыжникова, как трогательна серьезность

«Точка, точка, запятая...». Леша Жильцов — Сережа Данченко, Вишнякова — Марина Щербова

Волика — Миши Козловского (вот таких же начитанных, умных мальчишек знаю я среди сверстников своей дочери) и как настораживает непомерная активность Вишняковой — удивительно верен рисунок этой роли у Марины Щербовой.

Исполнитель главной роли Сережа Данченко очень естествен в образе того Жильцова, с которым мы встречаемся в начале картины,— уныло-рассеянного, скованного, кажется, ко всему безразличного. Да, согласишься с родителями парня: «беда Леши, что его ни к чему не тянет». И столь же достоверно выглядит у Данченко переход Леши в иное состояние: поразительной метаморфозы, оше-

ломляющего превращения не происходит, незнакомую дистанцию герой берет не эффектным рывком, он осваивает ее постепенно и не гладко — по дороге случаются «сбои».

К сожалению, есть эти сбои и в фильме, в его драматургии. Можно спорить, насколько удачно придумана история с дурной компанией Морозова, в которой неожиданно оказывается Жильцов. Но, во всяком случае, предложенный авторами поворот — вообразить, что случившееся (с самим Морозовым угодил в милицию!) зажгло над Лешей ореол славы, всерьез отнестись к благосклонности Вишняковой («Лешенька у нас теперь личность...»)— воплощен на экране так, что вызывает множество тревожных и для каждого жизненно важных мыслей о борьбе за душу подростка с «улицей», об умении вовремя разбить «блатную романтику» и т. п.

Не получило драматургического решения другое. Леша в результате определяется, находит себя в радиотехнике. В фильме же образного раскрытия это не находит. Обложки книг: «Физика для любознательных», «Эйнштейн», которые Леша читает во время болезни, кадры чистенькой, уютной библиотеки, где сосредоточенно занимаются такие же аккуратные ребята, Леша, склонившийся над каким-то агрегатом с паяльником в руке,— вот что в качестве иллюстраций видим мы на экране. А каким образом появилось у Жильцова это «свое», к чему его так тянет, на что ему не жаль времени?

Фильм в этой части «провисает», здесь ему недостает яркой жизненной конкретности, столь характерной для предыдущих сцен. Сбивается ритм действия и, кажется, начинает спадать к нему интерес, как... картина снова «набирает высоту», снова прочно овладевает нашим вниманием и эмоциями.

Эстафета! Вот уж где можно было порезвиться режиссеру и оператору Р. Веселеру! Вот где могла бешено вертеться камера, то и дело возникать наплывы, сливаться в эффектные цветовые пятна курточки участников школьной игры. Эстафета! Не показать ли ее с широким кинематографическим размахом, призвав на помощь могучую современную кинотехнику?

А. Митте этого не понадобилось. Снимая эстафету, он не искал сногсшибательные ракурсы, он старался передать дух соревнований, спортивный азарт, увлеченность ребят. И это отлично удалось. Нетерпеливое ожидание старта, рывок — и стремительный лыжный бег, накал страстей болельщиков. А вот, переворачиваясь и падая, несутся вниз с горы фигурки... Как хочется выиграть, стать победителем!

У одноклассников Леши, пожалуй, нет шансов на успех. Какая уж тут победа, когда не смог участвовать в соревновании их гордость, их надежда — Вахтанг, а заменил Вахтанга Жильцов, которого в резерв-то допустили еле-еле. К тому же щуплому Жильцову досталась в «раненые» толстая-претолстая девчонка — попробуй, сволоки такую, и, как на грех, нога у него подвернулась...

И все-таки Леша выигрывает эстафету. Выигрывает на последнем, решающем этапе — в том, в чем нашел свое призвание, в чем сумел проявить себя по-настоящему.

Взволнованный, поднимает он флаг эстафеты, а рядом — радостные счастливые лица ребят, и плачет, утирая кулаком слезы, толстая «раненая»...

Так, сюжетно завершая историю Леши Жильцова, фильм ведет зрителей к мысли о том, что познание самого себя, своих возможностей не есть конечная точка поисков. Нужен следующий шаг, чтобы ощутить свою ответственность перед другими людьми, и свою нужность им. А это значит по-настоящему почувствовать уверенность в себе, человеке.

— Ну вот, Лешка, ты и достиг,— поздравляет старшего друга Волик.

— Приближаюсь, начал что-то понимать,— отвечает Алексей Жильцов.

Начало это сулит немало. А пока, вслед за авторами фильма, поставим запятую.

Красота человеческая

Юр. Зубков

«Русское поле». Сценарий М. Алексеева. Постановка Н. Москаленко. Оператор Ю. Гантман. Композитор А. Флярковский. Художник Н. Мешкова. Звукооператор Т. Баталова. «Мосфильм», 1972.

Невольно вспомнились мне на просмотре фильма «Русское поле» утверждения, с которыми не раз приходилось встречаться в последние годы, о том, что массовое вторжение техники в деревню неизбежно влечет за собой потерю ею своего исконного обаяния. С этим можно было бы согласиться только в том случае, если бы мы связывали красоту деревенской жизни с немощеной, размытой дождями улицей, с одинокой фигурой пахаря, медленно плетущегося за сохой, которую тянет низкорослая лошаденка, с покосившимися, подслеповатыми избенками... Новая красота сегодня властно утверждает себя в нашей социалистической действительности, порождая и новые художественные представления.

Да простит мне читатель одно литературное отвлечение, но как не вспомнить здесь комедию недавно ушедшего от нас замечательного украинского писателя Александра Корнейчука «Калиновая роща», разговор председателя сельсовета Натальи Ковшик с приехавшим из города молодым художником Вербой. Верба написал пейзаж: пшеничное поле.

«Только что это? — спрашивает Ковшик.

Верба. Это васильки. Я их специально нарисовал среди золотой пшеницы. Синие васильки, красиво, правда?

Ковшик. Нет, некрасиво.

Верба. Почему? Разве я их плохо нарисовал?

Ковшик. Нарисовали хорошо, но не там, где нужно. Пшеница должна быть чистая, без бурьяна.

Верба. Васильки не бурьян.

Ковшик. В руках васильки — это цветы, а среди пшеницы они — бурьян. Если можно, лучше выполите их».

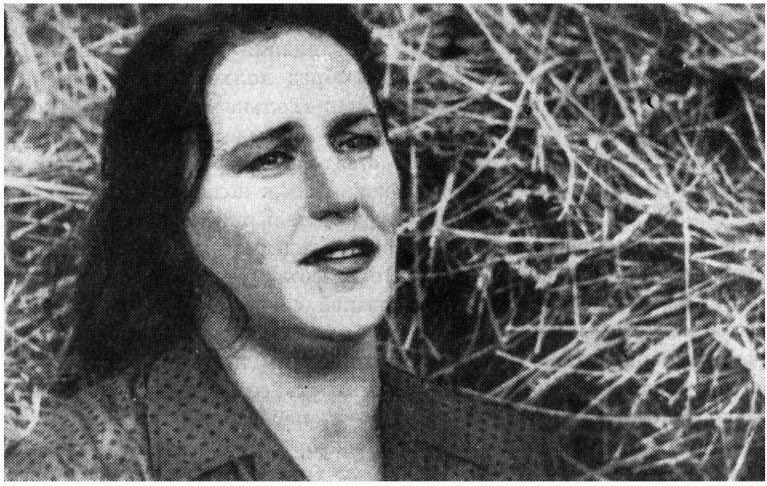
И по поводу портрета звеньевой Анны Корж, написав который художник не удержался от восклицания: «И красивая же она! Прекрасный образ колхозницы»,— он слышит слова Натальи: «Только подпишите — колхозница, которая больше спит, нежели работает». Не стоит иронизировать по поводу «непрофессионализма» в подходе к искусству со стороны председательницы прославленного колхоза. В ее рассуждениях интересно другое: сознание, что красота деревни и ее людей связаны с поэзией современного труда, преобразующего как природу, так и человека, его внутренний мир и внешний облик.

Эту особенность сегодняшней деревни почувствовали и передали режиссер Н. Москаленко, оператор Ю. Гантман и художник Н. Мешкова. Они не просто распахивают перед нами неоглядные просторы, воссоздают пейзажи, рождающие то щемящую грусть, то светлый душевный подъем, то мудрое умиротворение... Они отнюдь не ограничиваются задачей — пленить наше воображение красотами родной природы: рекой, засыпающей в предзакатный час, ослепительной белизной зимнего поля, сменяющими друг друга красками весны, лета, осени... Все эти картины пронизывает еще и мысль о нерасторжимой слитности таких понятий, как Природа, Человек, Труд.

Средняя полоса России!.. Картины природы, как верно заметил один из критиков, в фильме «Русское поле» по своему настроению и содержанию левитановские; они сменяются картинами, рожденными советской действительностью, колхозным строем, навсегда сравнявшими с землей межи частнособственнических хозяйств.

Да и это безбрежное поле предстает перед нами в каждом новом кадре иным: идут, идут по нему в горячую августовскую пору могучие красавцы-комбайны, оставляя позади себя лишь ровную и колючую стерню. День и ночь не утихает уборочная страда, и вот уже пересыпается из кузовов огромных грузовиков в бункера золотое пшеничное зерно!

Можно было бы вспомнить не один кадр, где раскрывается неразрывная слитность ге-



«Русское поле». Федосья Угрюмова — Н. Мордюкова

роев фильма с природой, их органическая и естественная «вписанность» в нее. Кажется, сама природа в разное время по-разному определяет их настроение, температуру чувств, склад мыслей. Ах, как вольно и поэтично поет летнее ночное поле, когда притомившиеся за день женщины, после неторопливого ужина, приоткрывают в песне души свои, чувства, переполняющие их! Они пристроились перед коротким сном, кому где удобно, в отдалении друг от друга. Сначала запевают два голоса — женщины зрелой и юной девушки. Потом песню подхватывают один голос, другой, третий... Поют тихо, глубоко, страстно, вкладывая в слова и мелодию все сердце... И кажется, что все поет вокруг — и земля, и небо, и даже застывшая в безмолвии река...

И из этого же приволья, окружающего людей, из буйного цветения бескрайнего луга естественно и просто вырастает обелиск, воздвигнутый колхозниками в память земляков, отдавших за Родину жизни свои в лихую годину фашистского нашествия. И кажется, что не люди воздвигли этот обелиск, а сотворила его сама природа как продолжение и утверждение самой себя. От этого обелиска и начнут свой путь те, кого деревня сегодня провожает в армию. Путь, который сначала пройдет по знакомым пригоркам, мимо знакомых березок, по берегу знакомой с детства вольной реки, а потом — по заснеженной границе, приведет к танковому бою против ее нарушителей...

Вот почему, какими бы серьезными недостатками ни страдала кинокартина «Русское поле», нельзя, по-моему, не оценить в тех плавных и долгих панорамах, когда камера как бы раздумывает — к чему еще привлечь внимание зрителя, ту настойчивость, с которой в этих пейзажах авторы в с е г д а находят место человеку, на которого в конце концов они и переносят свой главный интерес.

И с самого первого момента появления на экране героини актрисы Нонны Мордюковой — Федосьи Угрюмовой — мы сразу же понимаем, что о н е й будет фильм: о русской женщине, колхознице, нашей современнице!

Мордюкова снимается в кино давно. Серьезный успех актрисы, популярность создаваемых ею образов — все это проявилось рано и постепенно закреплялось двадцатипятилетней работой в кинематографе, работой трудной, приносившей не одни только радости. И было бы неверным сказать, что перед нами — пример ровно и во всем благополучно складывающейся актерской судьбы.

«Русское поле». Авдей — Л. Марков

Лучшие роли Нонны Мордюковой — это те, в которых ее внешние данные и с самого начала обнаружившаяся склонность к созданию образов, отличающихся цельностью, большой нравственной силой, неисчерпаемым запасом внутренней стойкости, умением сопротивляться трудностям и извлекать из них важные жизненные уроки, находились в счастливом соответствии. Саша Потапова из «Простой истории», Стеша из фильма «Чужая родня» — примеры бесспорных удач, рожденных именно таким соответствием. Были у нее и маленькие, проходные роли (метростроевка в «Добровольцах»), и случайные, не отвечающие масштабу ее дарования работы, как, например, в «Женитьбе Бальзаминова». Для каждого, кто давал себе труд об этом подумать, было ясно: Мордюкова заслужила право на фильмы, сценарии, которые создавались бы для нее. Создавались писателями, озабоченными поисками таких драматургических возможностей, которые позволили бы дарованию актрисы раскрыться полно и ярко. Примеры же из ее творческой биографии подсказывали возможное направление поисков — ведь лучше всего удавались Мордюковой женщины из народа, характеры сельских тружениц.

Однако в последнее время Нонна Мордюкова таких ролей не играла. С тем большим удовлетворением можно отметить, что участие в картине «Русское поле» предоставило актрисе возможность реализовать свой творческий потенциал гораздо полнее, чем это происходило в ряде недавних ее фильмов.

Писатель Михаил Алексеев (автор сценария «Русского поля» и послужившего ему основой романа «Ивушка неплакучая») всегда был мне интересен не только своим талантом незаурядного прозаика, но и стремлением к утверждению именно тех идеалов, которыми живут сейчас миллионы людей. Гражданственная направленность творчества М. Алексеева столь же очевидна, как и актуальность проблематики лучших его книг. И еще, ожидая выхода на экраны кинофильма «Русское поле» и вспоминая героиню «Ивушки неплакучей», я радовался за Нонну Мордюкову: эта роль, как я себе мыслил, по ней. Теперь, после того, как картина готова и зритель судит ее, хотя и по-разному, но всегда заинтересованно и неравнодушно, можно, не сбрасывая со счетов многих досадных просчетов постановщика, сказать, что встреча на экране с Федосьей Угрюмовой — Мордюковой во многом оправдала надежды. Если подытожить сделанное Н. Мордюковой, то можно сказать: это ее фильм.

«Русское поле». Филипп — В. Тихонов, Федосья Угрюмова — Н. Мордюкова

В разговоре о характере, созданном Н. Мордюковой, нельзя не вспомнить знаменитые некрасовские строки о женщине русской деревни: «Лежит на ней дельности строгой и внутренней силы печать». И про Федосью в исполнении Мордюковой можно было бы сказать:

В игре ее конный не словит,
В беде — не сробеет, — спасет:
Коня на скаку остановит,
В горящую избу войдет!

Все — так! И в то же время эти великолепные, проникнутые бесконечным восхищением перед женской красой и силой стихи Некрасова не могут исчерпать содержания экранного образа. Сохраняя нечто непреходящее, искони присущее русскому национальному характеру, артистка обогащает его новыми, сегодняшними чертами и гранями, в которых — приметы нашей социалистической действительности. Национальный характер — это не застывшая категория, он движется, отражает в себе движение, жизнь общества, дополняется временем. Характер Федосьи Угрюмовой — это уже русский с о в е т с к и й характер, вобравший в себя типические черты, воспитанные новым жизненным укладом, колхозным строем.

Да, она по-настоящему русская, героиня Мордюковой. Русская и деревенская. Этой Федосье веришь безоговорочно. Она не просто достоверна и проста. Она еще и богата духовно, щедра на чувства сильные и глубокие. И любая деревенская работа ей не только по плечу, она ей привычна, она составляет ее суть, ее естество.

Смотришь на эту Федосью, на то, как она гладит белье, собирая сына в армию, как широкими, размашистыми «саженками» переплывает реку, как, слегка захмелевшая, выбегает, наперегонки с подругой Марией, из бани во двор, как затем, сидя за столом, с удовольствием пьет чай, и ничто не вызывает и тени сомнения: все, как говорится, с подлинным верно...

Бригадир тракторной бригады Федосья Угрюмова не только средоточие внимания авторов картины, а история ее жизни не только сердцевина сюжета. Гораздо важнее, что к Федосье т я н у т с я люди, тянутся жадно, ощущая в полной мере ее душевную щедрость, от сердца идущее желание помочь каждому. Наблюдая, как уверенно, по-хозяйски оглядывает Федосья колхозные угодья, как разговаривает с членами своей бригады, спокойно, но твердо и требовательно, как ведет она трактор во главе колонны, задавая напряженный трудовой ритм, мы

непрестанно ощущаем, что внутренняя сила этой женщины помножена на ее глубочайшую убежденность в разумности и справедливости той жизни, которой она живет.

А обращенье Федосьи с вернувшейся из города, где она едва не покалечила свою судьбу, Марией Соловьевой!.. Героиня Мордюковой не жалеет Марию, но и не смотрит на нее свысока. На равных строит она свои отношения с пригорюнившейся не на один день подружкой. Из глубокой убежденности Федосьи, что «и на паленом дереве листья играют», вырастает ее мягкая, но настойчивая требовательность к подруге. Требовательность не по частностям, и даже не тогда, когда Мария допускает серьезные промашки, вроде той, когда она едва трактор не утопила в полой воде. Требовательность, главной целью которой является возрождение в Марии уважения к самой себе, веры в себя...

За этими, вроде бы сугубо частными, отношениями с подругой у Федосьи Угрюмовой — Мордюковой проступает, так сказать, и второй план: колхозу нужны рабочие руки, поэтому действиями Федосьи движет и эта ее забота. Также и в отношениях с Таней (Л. Гладунко), невестой Филиппа, особенно в сцене ночного разговора в поле, Федосья — Мордюкова, проявляет себя не только как мать, заботящаяся о счастье сына, но и как один из колхозных вожаков, радующихся доброй молодой поросли и кровно заинтересованных в том, чтобы молодежь сохраняла верность земле, прикипала к колхозу сердцем.

Так в отношениях, самых что ни на есть повседневных, раскрывается актуальная и важная тема нынешнего дня, имеющая общегосударственное значение.

Образ, созданный Мордюковой, еще раз с необыкновенной наглядностью подтверждает мысль о диалектическом единстве таких

«Русское поле». Мария Соловьева — И. Макарова, Федосья Угрюмова — Н. Мордюкова

понятий, как перевоплощение и личность актера, высказанную мною недавно в статье о творчестве Сергея Бондарчука. В чем проявляется она, личность художника, в образе Федосьи? Отнюдь не в узнаваемости актрисы. Мордюковой в «Русском поле» менее всего можно упрекнуть в повторении ранее сыгранного — иной ритм внутренней жизни у ее героини, свое, особое, Федосьино, отношение к миру, к людям, к делу, которым занята, а следовательно, и иные выразительные средства. Но как раз в этом — во внутреннем перевоплощении — и проявляется личность актрисы. В перевоплощении, понимаемом не как чисто технологический процесс, а прежде всего как выражение отношения художника к миру, как совокупность его жизненных, гражданских, идейных позиций.

И тут пришло самое время указать на одно принципиальное отличие образа Федосьи от образа некрасовской героини. Ту, оставшуюся «без мужа в дому», поэт сравнивал с березой «в лесу без вершины». Федосью же испытания, горе сломить не способны. А бед и горя на долю Федосьи Угрюмовой выпало с излишком. Фильм ведь и начинается с того, что муж ее Авдей — сколько лет в любви и согласьи вместе прожили, сына Филиппа вырастили, красавца парня, всем на зависть! — уходит к молоденькой, смазливой и кокетливой бабенке, бухгалтеру Надене (Л. Хитяева). И ничего с этим не поделаешь, не наезжать же, в самом деле, трактором на свадебный кортеж, как это чуть было не сделал в горячности, в неудержимой страсти восстановить справедливость любыми средствами больно раненый семейным разладом Филипп (В. Тихонов). Теперь сын — единственная личная радость и надежда матери. В е г о жизни, верит Федосья, все сложится по-настоящему крепко и счастливо. Ведь есть у него мать, друг и добрый помощник, есть любимая девушка, невеста. Вот только отслужит действительную, тогда и свадьбу сыграют... Не будет свадьбы. Скошенный шальным осколком замертво рухнет молодой солдат, защищая родную землю во время пограничного инцидента на далекой дальневосточной заставе. Неожиданно врывается в картину тема смерти, трагической, невероятной, когда кругом — мир. Как и обелиск, воздвигнутый в родном селе в память о погибших в прошлой войне, возвышается среди простора полей, по которым когда-то катились танки, а сегодня идут трактора,— смерть эта еще раз напоминает о дорогой цене счастливой жизни без войны.

Новое горе требует новых сил для своего преодоления, и сил у Федосьи Угрюмовой достанет! Несгибаемость, стойкость характера — это, пожалуй, главное качество — я не боюсь здесь столь сильного слова — героического образа, точно понятого и с исключительной выразительностью и глубиной сыгранного Нонной Мордюковой.

В произведении искусства правда характера не автономна, она не может существовать без поддержки правдой обстоятельств, персонажей второго плана, без убедительной драматургии, обеспечивающей его полное раскрытие.

В картине «Русское поле» мы чаще и больше видим женщин, чем мужчин: и за рычагами тракторов, и в быту, и в узловые моменты конфликтных столкновений. Ничего удивительного здесь нет, существуют причины, веские и объективные, в силу которых еще и сегодня женщины трудятся на наших полях наравне с мужчинами, а нередко и больше мужчин. Если ориентироваться по календарю, то война была давно, но четверть века — не тот срок, за который ее страшные последствия могут быть полностью сглажены. Есть в сегодняшней деревне и еще одна проблема, требующая разрешения: сельское хозяйство остро нуждается в силах и энергии молодых людей села, а силы эти часто ищут себе приложения не в родных местах... Фильм, в котором так много места уделяется показу труда колхозников, красивого и нужного людям, привлекает внимание молодежи к вопросу злободневному, важному.

Но если правдивость обстоятельств в фильме и не идет — в главном — вразрез с авторским пониманием героини фильма, то ряд досадных

«Русское поле»

промахов здесь все-таки есть. Ну да, Федосья Угрюмова хороша, когда, нырнув в ледяную весеннюю воду, подцепляет трос к новенькому трактору, который чуть было не утопила ее лихая, вечно рвущаяся вперед Мария. Штрих к характеру был бы, разумеется, на месте, если бы... существовало оправдание, логическое и художественное, довольно драматического, но повисающего в пустоте эпизода. Ведь нам так и остается не ясным, по какой-такой крайней нужде понадобилось гнать дорогую технику вброд.

Кстати — о Марии Соловьевой. В пределах данной ей драматургии Инна Макарова создает довольно живой, не лишенный своеобразия и привлекательности образ женщины, ровесницы Федосьи, возвращающейся в деревню после неудавшегося опыта приобщиться к «роскошной» городской жизни. Связав ненадолго свою судьбу с каким-то «нездешним» красавцем, оказавшимся обыкновенным уголовником, Мария несколько лет работает шофером вдали от родного села, но потом все-таки возвращается, чувствуя, что там ей — не жизнь. Сложная биография, сложный характер, но обо всем этом мы можем только догадываться, поскольку в фильме Мария в основном р а с с к а з ы в а е т о себе, а не п р о я в л я е т себя. Возможно, недостаток в раскрытии этого образа не так сильно бросался бы в глаза, если бы основное событие в экранной жизни героини Инны Макаровой — сватовство к Марии многодетного Павлушки Федченкова (В. Невинный), заведующего районным отделением «Сельхозтехники» — не выглядело столь пародийно. Мало того, что Павлушка нерадив, туповат и смешон; трудно поверить, что он вообще способен кого-нибудь полюбить, настолько мало в нем человеческого тепла и искренности. Вина ли это актера? Не думаю. Скорее режиссера. Но рядом с Павлушкой блекнут привлекательные чер-

ты, уже начинавшие проявляться в Марии; мотивы, по которым она приняла предложение столь несимпатичного ухажера, вообще необъяснимы, что, разумеется, обогатить образ не может.

И в судьбе самой Федосьи линия ее взаимоотношений с мужем тоже самая неразработанная, неточно прочерченная.

Прежде всего это проявляется в человеческой мелкости той женщины, к которой уходит Авдей. И хотя в этом также трудно винить Л. Хитяеву — очень уж поверхностный, прямолинейный драматургический материал она получила, суть неудачи, постигшей здесь авторов картины, наше заступничество за актрису не меняет. Ведь уход Авдея к Надене дискредитирует не только его, но в известной мере и Федосью, которая, оказывается, так и не разобралась, с кем же прожила около двадцати лет и кого и по сию пору продолжает любить...

Талантливый актер Л. Марков в роли Авдея создает фигуру, внешне колоритную и привлекательную: высок ростом, широкоплеч, походка и жесты — размашисты, в глазах — затаившийся огонь. А вот что касается его внутренних качеств, то здесь в драматургии явный пробел: не расскажи Федосья о своей любви к этому человеку, не «отрекомендуй» она его как личность сильную, незаурядную, нам бы ни за что не догадаться, чем же все-таки привлек ее Авдей, которого она продолжает любить, уже оставшись одна. Впрочем, любят не за что-то определенное, любовь — чувство не всегда логически объяснимое, и, памятуя об этом, можно принять сцену решительного объяснения Авдея со своей бывшей женой ночью на полевом стане. И опять же, памятуя о гордости, женской и человеческой, столь сильно и властно руководящей многими поступками Федосьи, можно принять развязку этой сцены. «Столько лет ждала я этих слов,— признается Федосья,— а вот теперь они — лишние...» И уходит. Цельные натуры не идут на уступки, внутренний компромисс для них нетерпим!

Но это — опять о Федосье. Что же касается Авдея, то, по-моему, он занят в картине преимущественно тем, что бродит «всю ночь одиноко» по деревне, возле Федосьиной избы или сидит около избы Надены, думая свою невеселую думу и не совершая в общем-то никаких поступков.

Единственный поступок Авдея (исключая, разумеется, его первоначальный, столь решительный уход от жены) совершается им «за кадром» и носит явно полуанекдотический характер, приводя к не менее анекдотическим последствиям. Взбешенный стяжательством Надены, Авдей в ее отсутствие бросает в печь лотерейный билет стоимостью в триста рублей. И тогда тетка Надены (З. Федорова) идет к Федосье жаловаться на Авдея, а та великодушно — в присутствии Марии Соловьевой — вручает ей триста рублей. Создатели фильма, видимо, хотели этим широким «жестом» Федосьи еще раз подчеркнуть ее благородство, а на самом деле привнесли в образ черты эдакой купеческой размашистости.

Говоря о недостатках фильма, особо следует сказать о финальной сцене. Авторы дают ее вслед за прощанием с погибшими героями Даманского. Снова перед нами знакомое поле. Идет весенняя пахота. Неожиданно появляется группа шумных, крикливых иностранных корреспондентов, беседу с которыми Федосья Угрюмова проводит, как заправский, поднаторевший в таких делах общественный деятель.

Мысль создателей фильма ясна и на этот раз: Федосья недавно проводила в последний путь сына, и сейчас она говорит и от себя, от своего безутешного горя, и от имени миллионов матерей земли — о самом для них сокровенном и важном: о мире. Но самый тон, которым разговаривает Федосья, сама ее лексика находятся вне образа, не сплавлены с ним воедино. И дело здесь не в публицистическом приеме, использованном в фильме. Публицистика искусству отнюдь не противопоказана. Дело здесь в том, что публицистика не пропущена через характер Федосьи, существует независимо от него, от ее речевой манеры.

Повторяю, в том, что говорит Федосья, все верно, а заключительная реплика — в ответ на вопрос, чего она хотела бы пожелать своим детям («Чтобы им не мешали жить!»...), снова приоткрывает полюбившийся нам образ мыслей героини. Но в целом вся эта сцена лишняя. Она ничего не добавляет к фильму, а скорее, наоборот, несколько снижает наметившийся высокий пафос его заключительной части.

...Часто и в разных, очень не похожих одна на другую ситуациях произносит Федосья Угрюмова свою любимую присказку: «Моя ты красота!». Причем, пожалуй, именно в трудные минуты эти слова она произносит особенно значительно и веско: не давая захлестнуть себя горю, стараясь поддержать тех, кому трудно.

Красота, красота человеческая на фоне красоты родной земли — об этом фильм «Русское поле». Фильм, в котором главное — характер современной русской женщины, колхозницы, увиденный во всей ее значительности, силе, правде и, следовательно, духовной красоте.

А как ваше мнение?

В. Кичин

«О з а р е н и е». Сценарий и постановка В. Денисенко. Оператор В. Трушковский. Художники-постановщики В. Жилко и А. Кудря. Композитор Л. Грабовский. Звукооператор Г. Салов. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1971.

От такого героя, от такого фильма ждешь многого. Когда кинематограф выводит на экран людей науки, зрительское внимание к фильму повышается. Ученый — наш разведчик в мире непознанного, с наукой человечество связывает многие из своих надежд. И процесс постижения мира, бесконечно сложное движение к научной истине не может не интересовать нас: этот путь познания одновременно становится и раскрытием человеческой личности, проявлением характера. Характера человека, который несет высокую гуманную миссию.

В трудном процессе научного поиска сфокусировались вопросы не только специальные. Весьма приблизительна чисто научная информация, которую давал нам фильм М. Ромма «Девять дней одного года». Но зато навсегда запомнили мы и ночной разговор Гусева с отцом об атомной бомбе, и саркастические монологи Куликова, и яростную отрешенность Синцова, и мучительную альтернативу, которую приходится решать Гусеву. Мы включались в круг размышлений героев, соглашаясь или споря, и вместе с ними касались жизненно важных проблем — моральных, философских, политических.

Лучшие картины последнего десятилетия, так или иначе связанные с наукой, непременно выходят за рамки научной профессии, род занятий их героев определяет уровень и диапазон проблематики картин, авторских раздумий, но нигде не становится самоцелью. И отправляясь смотреть фильм «про науку», мы ожидаем прежде всего общения с «интересным собеседником», с человеком внутренне богатым и разносторонним, не замкнутым в некоем «загадочном» мире, а упорно работающим над решением вопросов, жизненно важных для нас с вами, для всего человечества.

Герой «Озарения» молодой ученый Юрий Морозенко бьется над проблемой рака. Зная ее реальную сложность, мы не ждем от него чудес и бодряческих заверений, но хотим ощутить накал борьбы на этой «горячей точке» научного поиска. Хотим узнать людей, эту борьбу ведущих, поверить в их человеческую значительность и сказать себе: дело в хороших руках, умных и умелых.

●

В фильме В. Денисенко все начинается с открытия. С озарения. Озарение же трактуется режиссером как цепь ассоциаций такого рода.

Взору ученого является странноватая девушка — не то видение, не то реальность, она шествует по странноватой обгоревшей свалке гордо и н е з а в и с и м о.

«От ср. на кр. Ю р и й:

— Независимость... Ну конечно, независимость процесса, как просто все объясняется!»

Прихотливость хода научной мысли — от независимой походки к независимости процесса — непосвященному может показаться чрезмерной. Но здесь автор полностью обезопасился по части эрудиции. В ходе одной из вполне интеллектуальных дружеских бесед коллега Юрия, молодой ученый-карьерист Корж, вспомнит, что и Эйнштейну идеи тоже являлись вначале «в образной, зрительной форме, а потом была логика». Неисповедимым путям творчества подивится и виновник торжества Юрий: «Шопену, когда он писал свои мазурки, грезились польки и поляки, танцующие парами, и он выбегал из комнаты испуганный и умолял: не заходите!»

Да, мир науки, бесспорно,— мир иной.

И изъясняются те, кто допущен в этот мир, если верить автору фильма, так:

«— Извините, над чем вы работаете?

— Постигаю истину».

И еще, несколько позже:

«—Скажите, над чем вы сейчас работаете?

— Ищем простоту и ставим ее под сомнение».

Поэтическое представление о человеке всемогущем (помните у Межелайтиса: «В шар земной упираясь ногами, солнца шар я держу на плечах...») для посвященного в науку просто обиходное «ощущение себя в пространстве». О нем без ложной скромности говорят в частной беседе так:

«Ю р и й. Мне казалось, да и сейчас я так думаю, что своей работой я вкладываю кирпичик в фундамент создания нового, физически, интеллектуально могучего человека. А тем самым и его духовного мира, разумного общественного бытия».

Эта причастность к фундаменту мироздания в высшей степени занимает и утешает героя фильма. Больше того, он хочет быть бессмертным в каждом своем слове, и поэтому выражается авторами афоризмами только такой «научной консистенции».

«—Придется отказаться от власти центральной догмы и убедиться еще раз, что природа беспредельна в своих возможностях».

«— Только со смертью догмы начинается наука».

«— Теория, не сдержанная фактами, стремится обогнать ветер».

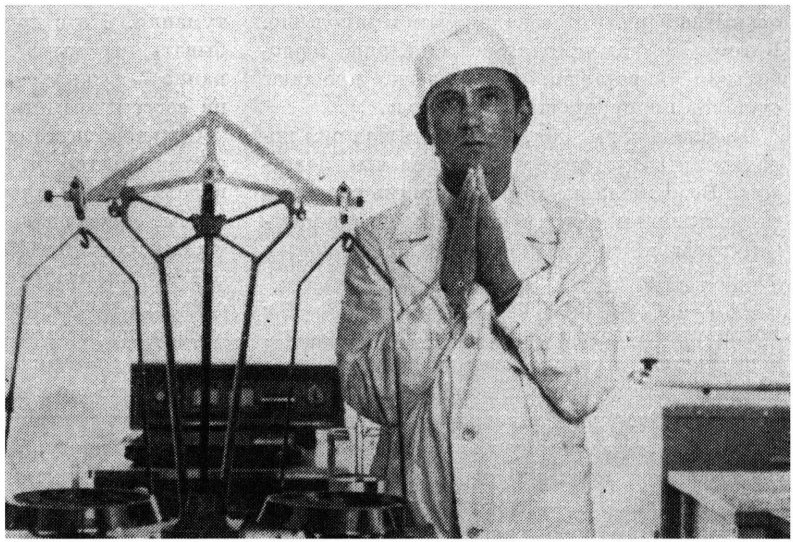
«— Я стою на граните эксперимента».

Впрочем ощущение собственной всесильности не мешает герою оставаться предельно непосредственным и демократичным. Своими корнями он явно уходит в народ — не раз мы увидим его в деревенской обстановке, поющим древнюю песню про зозулю или черпающим воду из криницы. И даже сделав потрясшее научный мир сообщение на почетном раунте в президиуме Академии наук, он может потом запросто, от полноты сил порезвиться с дворовыми ребятишками...

К тому же он еще и очаровательно эксцентричен во всех своих проявлениях. «А что если снятся дети?» — таким вопросом герой приветствует своего пациента. На банальнейшее «доброе утро» он загадочно отвечает: «Может быть...» Разговор с карьеристом Коржем он ведет, забравшись в аляповатый домик на детской площадке и выглядывая оттуда на манер скворца. Странность героя, несомненно, должна означать мощно пульсирующую внутреннюю жизнь; внешне бессмысленные поступки освещены, остается нам предполагать, каким-то видимым лишь ему, но недоступным стороннему человеку смыслом. Зачем иначе шел бы он под дождем, дурачась и фиглярничая, когда только что состоялся жестокий разрыв с женой и стало ясно, что личная жизнь не задалась?

Наконец, ближе к финалу и к кульминации поэтический, символический цветной кинематограф покажет нам, совсем по Межелайтису, как лежит герой на зеленой планете Земля, в Солнца шар упираясь руками.

Таков метод, избранный сценаристом и режиссером В. Денисенко для раскрытия образа центрального героя. Таков поэтически-метафорический «пласт» фильма, воспроизводящий вполне определенное представление о человеке науки как о существе необычном и даже несколько загадочном.



«Озарение». Юрий Морозенко — Б. Ступка

Ведущая интонация здесь — восторженный пафос. Довольно, впрочем — декларативный, верить в незаурядность героя приходится все-таки на слово. Пот и чад бесконечных опытов, бдения в лаборатории — все это не только не присутствует в кадре (что, разумеется, отнюдь не обязательно), но и не ощущается за кадром. Эпиграф из письма Левенгука к Бургаву хоть и делает честь эрудиции авторов, но оказывается вроде бы ни при чем. Эксперимент в фильме не «говорит».

Но ведь известно же, что случайность в науке — источник всех возможностей. Ну, допустим, «прошла пожарищем» независимая девушка, и открытие научной истины состоялось. К тому же в кинопроекторе крутится пока еще только вторая часть, и, значит, все впереди, и дальнейшее действие фильма, надо надеяться, еще покажет нам Юрия Морозенко в реальных конфликтах и реальных преодолениях, отчего и его открытие и он сам обретут постепенно для нас истинную масштабность и цену.

Надо надеяться...

●

Этот конфликт известен человечеству едва ли не со времен Адама — извечное противоборство дерзания и догмы, нового и отжившего. Догма является и в фильме — правда, может быть, с излишней торопливостью, нескромно обнажив в спешке «рабочую схему» авторов. Не успевает Юрий сообщить друзьям и коллегам о своих сенсационных выводах, как следует вызов в кабинет к Григоровичу, чья должность, хоть и не называется, но несомненно принадлежит к разряду руководящих.

Дело в том, что Юрий замахнулся на истину, которая давно «стала Евангелием в молекулярной биологии». Что же, Юрий готов к сопротивлению консерваторов, догматиков и ретроградов. «А-а, я понимаю вас, уважаемые коллеги, почему вы с таким нетерпением ждали меня,— мысленно (закадровый монолог) расправляется он с ними.— Вы думали, что сегодняшний опыт будет решающим, и что в присутствии третейских судей я поражу вас новым открытием, которое полностью опровергнет ваши концепцийки, трюизмы и суесловия, направленные на защиту стереотипа, а тем самым и вашего благополучия».

Ведь ревнитель трюизмов и суесловий Григорович опасается за судьбу своего благопо-

лучия и готов даже закрыть тему, удушив открытие Юрия Морозенко в самом зародыше. К тому же, как предостерегает Юрия сердобольная секретарша, «люди легко прощают ошибки, но не прощают успехов».

Проблема серьезная. Здесь есть над чем поразмыслить художнику и есть за что повоевать. Ведь знала же наука и впрямь страшноватые примеры, когда догма действовала мертвой хваткой, одолевая если не логикой, так силой.

Однако развитие конфликта в фильме протекает преимущественно в сфере, так сказать, подсознания. Процитированная выше филиппика существует лишь в воображении Юрия. Позже он вполне благополучно доложит о своих успехах научному миру. Решающая же схватка между ним и Григоровичем в институтской аудитории — тоже всего лишь плод разгоряченного воображения героя.

Что же, судя по чрезвычайной экспрессивности, с какой протекает эта «битва подсознаний», остается предположить, что она призвана сыграть в фильме роль важного смыслового акцента. Здесь, в мире подкорки, нечего ведь скрывать, и авторы обнажают суть конфликтов. И тогда Юрий смело хватает за руки карьериста Коржа и ретрограда Григоровича, дерзко швыряет им в лицо откровения, которые должны потрясти научный мир:

Вот как протекает эта схватка.

«Григорович. Пустите меня, пустите!

Юрий. Нет!

Григорович. Пожалейте мою старость!

Юрий. Нет!

Григорович. Я с начала вашего эксперимента все время жду смертного приговора. Пустите меня! Пустите меня!

Юрий. Видите, неверные взгляды, если они не подкрепляются поступками, не приносят большого вреда. Но когда за ними стоит притеснение, то дорога к истине закрывается иногда на всех вехах целого поколения».

К сожалению, очень эффектная сцена, только что нами процитированная, несколько теряет от того, что герои в своем смятении чувств выражаются, пожалуй, чересчур уж туманно. Но с другой стороны, не стоит забывать, что мы в мире подкорки, а подсознание — вещь темная, там мы все в чем-то не совсем грамотны.

Сильное звучание эпизода снижает и то обстоятельство, что он не получает развития в дальнейшем. Григорович мирно сходит со сцены, сетуя на неудавшуюся научную судьбу, и оставляет Юрия гордым победителем.

Так конфликт коварно ускользает в последнюю минуту меж пальцев.

Зато прорастает новая тема. И опять чрезвычайно волнующая и перспективная.

«Григорович. В молодости, вы знаете, я тоже был одиозной фигурой... А потом война, всяческие пертурбации — закрытия открытий, открытия закрытий... Время активного творчества прошло, и стал аз грешный чиновником от науки. Но важно, Юра, победить в себе старость. Иногда она приходит неожиданно и преждевременно».

Хрупкость творческого начала в человеке... Как это верно, как правильно подмечено! Способность мыслить дерзко и независимо может однажды уйти и не вернуться. Компромиссы, примиренчество, дешевая распродажа собственных сил и возможностей — вот кратчайший к этому путь.

Прекрасная тема. Благородная, нужная тема. Жаль, что в проекторе крутится уже предпоследняя часть, и у авторов фильма остается совсем мало времени!

Но авторы в курсе кинематографических новаций. И они выбирают теперь, в решающий миг, средство из самых радикальных.

...В тишине лаборатории Юрий встречается с самим собою, с собственным прошлым и собственным будущим. Прошлое — черноглазый отрок, будущее — старец с седыми висками, со взглядом, затуманенным временем. Грустная диаграмма человеческой жизни настраивает на философский лад.

Прошлое молчит, озираясь с любопытством. Будущее предостерегает от самоуспокоенности. «Слава... президиумы... сытое самолюбие... усталость мысли, капкан собственной догмы, наконец...», а затем старец Юрий пере-

«Озарение. Елена—Н. Терентьева, Юрий Морозенко — Б. Ступка

ходит к финальным напутствиям, к завещанию, так сказать, от Будущего. Значит, сейчас-то и прозвучит мудрость, добытая ценою целой жизни — как пригодится она молодому ученому, только вступающему на свой прекрасный путь!

«— Ты должен помнить то, что для некоторых потонет в лавине информации.

— Что именно?

— Молодость. И чтите старость, юноша. Ибо знания имеют способность теряться в знаниях».

Ах, подкорка, подкорка, зыбкое марево слов! Должно быть, что-то важное сказал старец. Нужно помнить молодость, которая тонет в лавине информации. Так. А знания имеют способность теряться в знаниях. Интересно.

«С кр. на ср. Юрий задумался».

Задумаемся и мы.

●

Еще один существенный пласт фильма посвящен личной жизни героя. У Юрия сложная личная жизнь: есть жена Елена, которая его не понимает. И есть Галина, которая понимает, но женой не является.

В мире треугольников люди чувствуют себя скверно. Они спешат облюбовать два угла и им отдают свои прочные симпатии. Третий угол — лишний. Это знает каждый.

Сделаем свой выбор и мы. Жена Елена в своем слепом отчуждении явно дошла до крайности. Юрий застает ее в соседской квартире, у карьериста Коржа, в самом пиковом положении: на плечах купальный халат, волосы мокрые, а в ванной еще шумит душ. Фу, вот пошлость-то, думаешь, и от симпатий к жене Елене отказываешься раз и навсегда.

С другой стороны, Елене тоже хочется более

интенсивной личной жизни, а от мужа «разит лабораторией; дома одни гены и молекулы». И все-таки мы сочувствуем молодому ученому, так самозабвенно отдавшему всего себя науке. Мы начинаем даже вырабатывать кое-какие нравственные выводы.

Однако Юрий, как сложная натура, в схемы не укладывается и нарождающиеся выводы срывает. На глазах у жены он флиртует с Галиной, женщиной, которая его понимает. Получается это у него на удивление лихо:

«— Давайте убежим, или я сделаю что-то очень непристойное».

Нет, Юрий явно не отшельник от науки. Чуть позже нам покажут красиво снятую сцену с кинокритиком Викторией в темной мансарде, в потоках дождя и грозовых сполохах — сцену, которая завершится выразительным многоточием. Недаром именно здесь героя посещают чувственные видения его юных лет — золото спелого поля, струящийся воздух, прихотливая игра перспектив, алые черешни на пухлых девичьих губах (вся эта симфония пышного созревания снята оператором В. Трушковским поэтично и сильно).

Тут явно что-то неспроста, и нравственный урок этой истории, надо думать, будет и неожидан и свеж.

Метания героя идут от ошибок молодости. Ведь была же настоящая любовь, была Галина. Но так уж получилось, что любовь — это любовь, а жена — это жена.

Теперь все гораздо сложнее. Юрий не свободен, а у Галины—муж и подрастает дитя,— «остались лишь воспоминанья, все прошло».

Финал, однако, рождает новые надежды.

«Ю р и й. Каждый день, каждую минуту современная наука приближается к тайнам жизни. Есть все основания верить в могущество разума.

Кр. пл. Юрий задумался. Начало песни... Окно института. Галина в окне.
Зовет Юрия.

Общ. пл. Юрий идет, заходит в институт.

НДП: Конец фильма».

Перед нами нечто вроде «хэппи-энда», но крайне современного, тактичного, на уровне требований века — без поцелуя, но с «многоточием в диафрагму».

●

В нашем кинематографе последних лет явственно ощущается одна здоровая тенденция. Ощущается тяга к обнаженной публицистичности. Фильмы стремятся идти вслед за газетным листом, возвращая зрителя к тем же конфликтам, проблемам, событиям и спорам, которые волнуют его в сегодняшней действительности — проблемам и конфликтам злободневным. Разумеется, лучшие ленты этого ряда на уровне злободневности не остаются, извлекая из событий дня уроки для будущего, для всех времен.

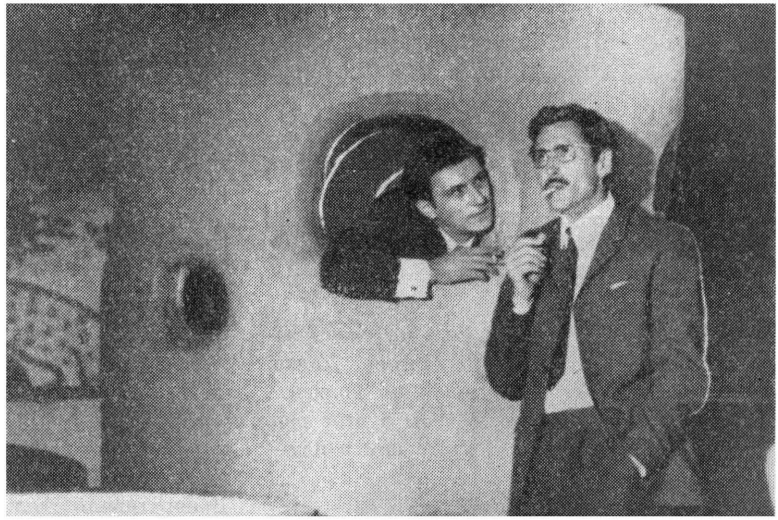
Самое законченное выражение эта тенденция получила, пожалуй, в недавних фильмах Сергея Герасимова, где кадры игровые соседствуют с документальными, профессиональные актеры — с реальными прототипами героев. Ведущая тема такого фильма, как метеор в ночи, окружена роем тем побочных; многие из этих тем лишь слегка потревожены, но и они не оставляют хладнокровным, становятся поводом для самостоятельных размышлений, активно включают зрителя в круговорот жизни со всем многообразием ее проблем.

Авторская личность здесь очень важна: нужно обладать определенным потенциалом с о б с т в е н н ы х мыслей, могущих стать общеинтересными, чтобы позволить себе касаться столь многих тем, каждый раз неизменно з а д е в а я з а ж и в о е, доверяя зрителю додумать и развить недосказанное, уподобляя произведение киноискусства окну в мир — все видимое в нем кажется случайным, но все имеет корни и продолжения за его пределами.

Отвага, свидетельствующая о зрелости художника.

Конечно же, эта тенденция не могла не породить эпигонства, вся суть которого в том, что схвачены модные внешние признаки, буква, а не смысл нового в искусстве явления.

Квазиинтеллектуальная атмосфера, в которой вращается герой картины В. Денисенко, стала в этом фильме не более чем экзотичным фоном, изысканным декорумом, вроде



«Озарение». Юрий Морозенко — Б. Ступка, Корж — В. Скоморовский

тех эффектнейших модерных интерьеров, какие разработали для фильма художники В. Жилко и А. Кудря. Так или иначе затронув многие и разные проблемы, авторы фильма «Озарение» неизменно терпят фиаско в попытках не то чтобы развить их, а хотя бы сформулировать. Оттого герои чаще всего изъясняются невразумительно и грешат отъявленным дилетантизмом.

«— Правда ли, что в мозгу человека каждый день погибает сто, сто пятьдесят тысяч клеток?

— Да, где-то так.

— Механические повреждения, излучения, химия?

— Смена деятельности генов, если это вам что-нибудь говорит...

— Значит, в организме человека одновременно происходят процессы развития и гибели? Единство противоположностей?

— Да, диалектика...»,

«Г а л и н а. Я думала и решила, что Сент-Дьерди был, очевидно, прав, сравнивая раковую клетку с бурым пятном на яблоке».

Обратите внимание на это «очевидно». Галина, как истый ученый, сомневается в своем смелом выводе, даже несмотря на то, что «думала и решила». Помните — «ищем простоту и ставим ее под сомнение»? Вот оно!

Другая непременная черта истого ученого — энциклопедичность знаний, неисчерпаемость эрудиции. На богатом научном пикнике, между ухой и коньяком, ученые наперебой вспоминают стихи Данте и Уитмена: благородные строки хороших и разных поэтов так эффектно дополняют здесь общий интерьер фильма.

Диапазон интересов героя велик, поэтому режиссер приводит и его и нас в студию художника. Студийная выгородка, модно стилизованная под «старую хату», украшена картинами Ивана Марчука — своеобразными, необычными. Здесь, возле этих полотен — гостей из реального мира — течет очередная легкая беседа кинематографических героев за чашкой кофе... О тайнах бытия, о саморегуляции структур, о «научном способе мышления и наивном реализме так называемого нормального человека». Кинокритик Виктория развивает эффектную теорию о том, что «элитарного» искусства, по сути, нет, а есть барьер психологического непонимания.

И вновь, в который уже раз, встрепенется зритель, почувствовав снова плоть проблемы актуальной и острой. И вновь разговор останется на уровне элементарных трюизмов,

а стойкое влечение героев к высокопарным банальностям покажется суетливо претенциозным.

Но не будем забывать, что герой наш занят проблемой рака. И что больные, которые печально ходят по двору научно-исследовательского института, обречены. Что старому человеку со странной фамилией Шептун и с литературным псевдонимом Василь Веселый вряд ли удастся дописать начатую книгу.

Не будем забывать, что рядом бродит человеческая трагедия.

Впрочем, это авторов как-то не очень заботит. Такое ощущение. Пикники, Данте, подкорка, симпозиумы, семейные дрязги... Трагедии естественно включены в этот ряд: как будто так и надо, как будто они в нем — свои.

«Юрий. Как диагноз?

Елена. Саркома... Жаль старика! Но чем поможешь! Кстати, звонил Корж. Завтра прогулка по Днепру. Поедешь?»

Наверное, и в жизни привыкшие ко всему врачи не всегда выдерживают в подобных случаях приличествующие паузы. Речь не о житейской, а о художественной логике произведения, а она, эта логика, устрашающе бездушна. В ответ на робкие, но вполне конкретные вопросы смертельно больных людей наш герой неизменно разражается эффектными тирадами об «абсолютной сущности бытия» и о «постижении истины». Легко понять разочарование Шептуна:

— «А я думал, что вы ищете лекарства от... Да и не только я, все мы надеемся на вас... Так значит, не лекарства?»

Но Юрий чужд сантиментов. Он трезв и реалистичен.

— «Сначала надо понять природу явления, тогда и лекарства найдутся».

По-видимому, подобные щекотливые моменты вызывают определенную неловкость даже у автора фильма. Потому что среди дремучих сентенций и афоризмов неожиданно прозвучат, как откровение, простые и человеческие слова:

«Юрий. Соединить несовместимое — пятно на яблоке и молекулярную любовь к электронам,— очевидно, это и есть настоящая наука.

Мать Галины. Язык у вас чудной, будто птичий какой-то. Садитесь к столу, пейте молоко. Свеженькое, только от коровы».

А потом придет мгновение, когда устыдится и сам Юрий.

«— Звучит как-то претенциозно, правда? А может, и смешно! Но как-то все время хочется думать о чем-то большом и почему-то стыдно».

Что верно, то верно.

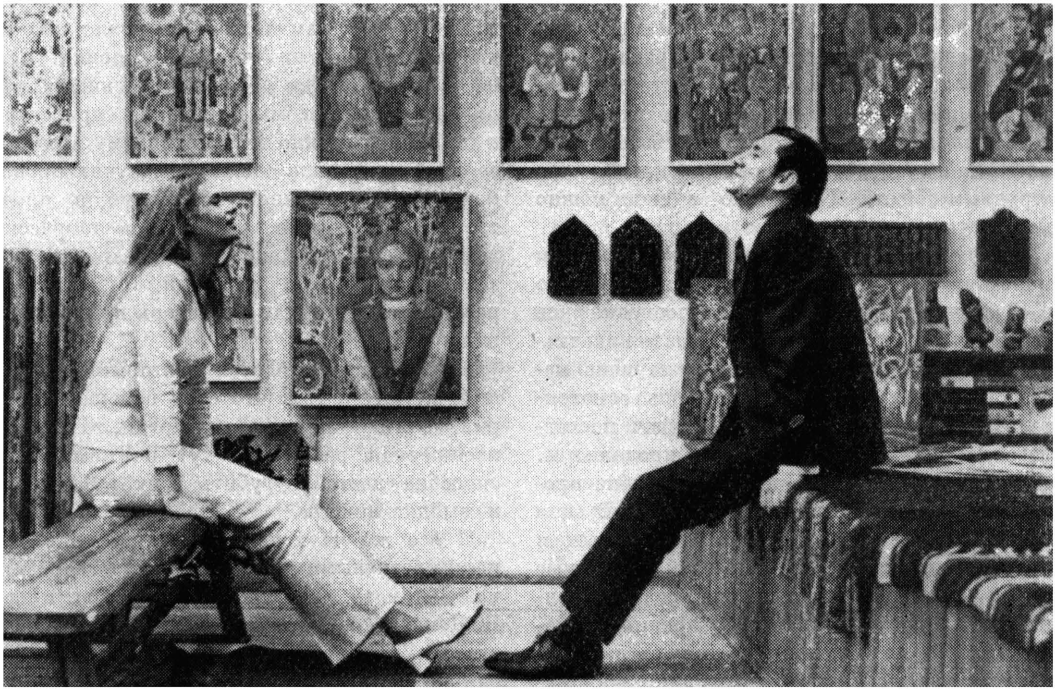
●

Причудливо перемешанные «пласты» фильма многими внешними признаками воспроизводят сложную структуру так называемого интеллектуального кинематографа. Здесь можно обнаружить струи из разных источников. Декоративная стилизация, и рядом — приемы «эмоционального анализа», «расчленения личности», экранной реализации не только действий, но и помыслов героя. Похвальное стремление сказать свою реплику в злободневном споре — и вольное смешение времен в попытке проследить «истоки» и «корни», попытке, которая, как мы видели, не идет дальше простой иллюстрации. Этнографические картинки с фольклорным обрамлением — и условность стерильно-рекламных интерьеров. Фильм можно было бы рассматривать в качестве каталога сильнодействующих средств современного киноязыка.

Употребление сильнодействующих средств без достаточных к тому оснований в медицине грозит, как известно, бедой. В кинематографе, по-видимому, отделаются легким испугом. Идет стрельба из новейших орудий, но холостыми и вразнобой — рядовые учения. Обидно только, что орудия изнашиваются — могли бы еще пригодиться в серьезном кино. К грохоту привыкаем. Идет адаптация. Как очень верно замечает кинокритик Виктория, «со временем все новое становится стертым и даже банальным. На этом строится вся история человечества, и искусства, и науки, и религии».

●

Последние годы все мы с интересом и искренней радостью следим за сложными,



«Озарение». Виктория — Д. Фирсова, Юрий Морозенко — Б. Ступка

противоречивыми порою, но явно обнадеживающими процессами, которые происходят в украинском кино. Казалось бы, еще так недавно то и дело поражала нас во многих фильмах вычурная, тягостная многозначительность, высокопарная витиеватость — беды, идущие от несоразмерности реального идейного масштаба произведения и его художественных претензий.

И вдруг оказался преодоленным некий рубикон. Взамен устоявшимся штампам, декоративно-парадной стилистике недавней поры пришли, один за другим, фильмы, масштабные не только по форме, но и по мысли, фильмы смелые и свежие по языку, часто бурно талантливые, ершистые, отмеченные беспокойным духом поиска.

Поиски не обходятся без споров — возникли, разумеется, и споры, и крайности как в практике, так и в теории. Все это кипение мнений, возникшее вокруг украинского кино, лучше всяких фестивальных наград свидетельствует: пришли иные времена.

Характерно, что перелом этот не был разрушительным по отношению к сложившемуся стилю национального кинематографа. В своих поисках такие разные художники, как Леонид Осыка, Ю. Ильенко, Н. Мащенко, Г. Кохан, Н. Макаренко — отнюдь не собирались изменять своей приверженности этому стилю, традиционной поэтической системе, которая казалась им потенциально неисчерпаемой. Их заботило иное — поиски адекватной драматургии, стремление к укрупненности мыслей, характеров, чувств, масштабности уже не декларированной, а истинной.

Ведь форма — любой степени сложности — сама по себе не может быть претенциозной. Она становится такой, лишь если оторвана от сути, смысла, идеи.

У касс кинотеатров, где шла «Белая птица с черной отметиной» — сложный фильм Ю. Ильенко — выстраивались очереди. И это тоже было радостно, и это было победой: трудно достижимое соответствие глубокого содержания и поэтической формы было счастливо найдено; фильм и не воспринимался «трудным», хотя формально в нем можно насчитать целое множество новаций.

Преодолев пору увлечения «максимализмом молодости», Л. Осыка нашел путь к зрителю в «Захаре Беркуте», отнюдь не поступившись своими творческими принципами и находками, а просто поднявшись на ту ступень мастерства, когда краски выбираешь осмотрительней и вдумчивей... Список удач последнего времени можно было бы продолжить.

Фильм В. Денисенко в этом ансамбле прозвучал определенным диссонансом. В нем есть признаки рецидива болезней старых и хорошо знакомых. Уже давшая интересные результаты тенденция к интонации возвышенно патетической стала в «Озарении» самоцелью. Черты поэтики, которую любовно пестуют сейчас многие художники украинского кино и которые так органично проявились во многих фильмах последнего времени, здесь неожиданно обернулись вымученной претензией.

При всех «издержках роста» украинское кино сегодня требует от критика разговора строгого и, безусловно, доброжелательного. По поводу творчества В. Денисенко таких разговоров было не мало. С надеждой были восприняты в свое время его первые фильмы, свидетельствующие об интересных возможностях режиссера. Затем настала пора тревог: взявшись за серьезную, очень важную и актуальную тему в фильме «Тяжелый колос», режиссер обнаружил склонность к стилю выспренному и ложно многозначительному. «Словечка в простоте не скажет»,— писал тогда, помнится, об этом фильме С. Герасимов. Критика предостерегала режиссера от претенциозности, от «красивости» в решении серьезных тем, призывала повысить требовательность к драматургическому материалу.

Способ общения со зрителем, избранный В. Денисенко, сам по себе не может вызвать ни возражений, ни тем более иронии. Если не считать казусов почти комических («Юрий на фоне хромосом»), желание прибегнуть к стилю повышенно экспрессивному в рассказе о действительно сложных, жгучих проблемах — такое желание объяснимо и плодотворно. И думается, что если бы творческие возможности В. Денисенко-сценариста оказались на уровне потенций В. Денисенко-режиссера, мы имели бы теперь новый небезынтересный фильм.

А так вот приходится повторять избитейшую истину о том, что если немощен сценарий, если нет зрелой драматургии, то никакая изощренная режиссура тут не поможет, и способна лишь усугубить беду. «Из ничего и выйдет ничего».

И все же не хочется заканчивать статью пессимистичными нотами. Урок «Озарения», надо думать, не пройдет впустую и для В. Денисенко и для его собратьев по искусству. Украинское кино набирает высоту сильно и стремительно — мудрено ли, что кто-то не выдержит темпа, сорвет дыхание, не рассчитает сил? В таких случаях полезно спокойно и трезво оценить сделанное. Остыть от азарта пути. Подумать о дальнейших дорогах.

В. Денисенко оказался на таком вот перепутье. Каким будет его следующий шаг?

P. S. Печатая статью В. Кичина, редакция ждет откликов от читателей. Если эти отклики обнаружат расхождения в оценке фильма «Озарение», «ИК» с удовольствием вернется к его анализу.

Наш друг — природа

Б. Глебов

«Истоки жизни». Авторы сценария А. Вольфсон, М. Каростин. Научный консультант доктор биологических наук Д. Вахмистеров. Режиссер-постановщик М. Каростин. Операторы Г. Чумаков, Т. Алейников. Композитор В. Золотарев. Художник М. Галкин. Редактор В. Руссо. «Центрнаучфильм», 1971.

Отчего мы так мало уважаем тот многоликий и прекрасный мир растений, в котором живем? Вероятно, потому, что не так уж хорошо его знаем, редко задумываемся над тем, что истинные, ничем не заменимые истоки нашей жизни на земле таятся именно в нем. Природа — это наше жилище, наш кров, наш дом, благами которого мы пользуемся ежечасно. Дом, который может быть родным, близким, если мы внимательны и добры к его заботе о нас, и злым, если неразумно расходуем его ресурсы.

Обо всем этом мне напомнила картина «Истоки жизни», в которой внимательно прослежены связи человека и окружающей среды, воздействие людей на природу и ее «обиды» человечеству за расточительство, небрежение к ее сокровищам.

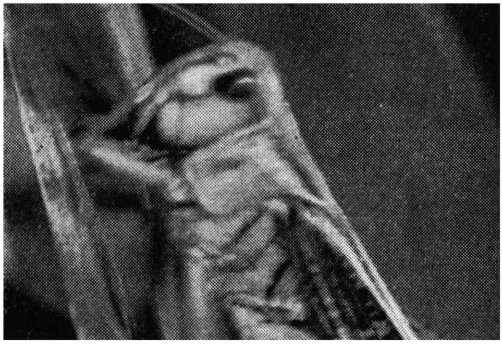
Я смотрел эту картину в обычном московском кинотеатре. Зал, наполненный до отказа, сосредоточенно молчал. Это было внимание людей, присутствующих на удивительной, наглядной, экранной лекции, помогающей постигнуть глубины окружающего мира, уразуметь существо связей, слагавшихся между животным и растением на протяжении миллионнолетней эволюции. Фильм переносил зрителей то в хвойный лес средней полосы, то в тропические джунгли, то в самую глубь растения — в своеобразную химическую лабораторию ствола, корней, листьев. Словно чудесная машина времени экран воспроизводил весь жизненный цикл дерева, плода, зерна — от рождения до зрелости; раскрывал их сложные биологические особенности в той беспощадно суровой межвидовой борьбе за жизнь, которая не утихает в природе ни на единый миг.

Давным-давно, миллионы лет назад, жизнь на земле расчленилась на две могучие ветви. Одна дала начало животному миру, другая растительному миру, флоре. Природа, словно соблюдая свято чтимую ею меру высочайшей целесообразности, наградила мир растений такой совершенной лабораторией синтеза и преобразования веществ, которая и не снилась ни одному из живых существ.

Растения синтезируют в общей сложности свыше двух тысяч соединений. Среди них есть такие, о которых человек имеет пока понятие весьма относительное. Как растения это делают? Сегодня этим интересуются и физики, и химики, и микробиологи. Пожалуй, за всю историю цивилизации на земле растение не привлекало к себе столь пристального внимания исследователей, как в наши дни. Но зеленый мир и сегодня таит в себе много загадок. Их еще предстоит разгадать, и авторы фильма наглядно рисуют динамику процесса познания. Они прибегают для этого то к контрастным сопоставлениям, то к обстоятельному повествованию, к анализу событий, фактов, явлений окружающей нас действительности. Зритель приобщается к познанию разнообразия зеленого мира, и мир этот порождает много вопросов. Представителя тропиков сменяет на экране древнейший обитатель планеты — папоротник; за ним следует «мастодонт растительного мира» — мастиковое дерево, которому от рождения тысяча лет. Почему так медленно растет оно? Ведь его недалекий сосед — бамбук лишь за сутки вытягивается почти на метр. Вот дерево — удав. Оно душит своими лианами ствол и крону соседнего растения.

Показывая зрителю удивительное богатство, разнообразие и красоту форм земных плодов, авторы спрашивают: из какого, собственно, материала эти плоды сработаны? Что служит для природы сырьем при их сотворении? Наглядно моделирует экран взгляды тех, кого волновали в далеком прошлом эти вечные вопросы. Голландский ученый Ван-Гельмонт опровергал великого Аристотеля, утверждав-

«Истоки жизни»



шего, что тело растения создано из тела земли. Пять долгих лет выращивал Ван-Гельмонт иву в кадке, и за это время земли не убыло. Следовательно, дерево «построено» из воды, предположил ученый. И снова на экране опыт за опытом. Авторы фильма подводят зрителя к постижению той, теперь уже очевидной истины, что пищей зеленому миру нашей планеты служит воздух, вернее, содержащийся в нем углекислый газ — газ смерти для всего животного мира. Поглощая его, растение выделяет в свою очередь живительный кислород, без которого мы не в состоянии существовать.

Да, углекислый газ—это тот материал, из которого построены корни, ствол, ветви дерева, листья. Но даже в наше время подобное утверждение может прозвучать риторически: оно требует доказательств, и авторы картины приводят их, раскрывая сложные процессы с помощью натурных съемок и мультипликации. На экране зеленый лист — первооснова химических превращений, — не познанный до конца и в нашем, XX веке. Громадные потоки энергии, которые посылает к нам солнце, улавливают, концентрируют и вводят в действие листья. Хлорофил как бы сортирует составные солнечного луча, отбирая для себя цвет зелени — цвет жизни, защищающий листья от испепеляющего жара. Натурные кадры дополняет удачно использованная мультипликация. Она раскрывает зрителю существо такого удивительного явления природы, как фотосинтез; явления, о котором написаны тома книг.

На экране тончайший срез листа, крохотная его частица, показанная нам кинематографистами в привычных нам объемных формах. В отверстия среза — устьица — устремляется из атмосферы продукт отработанного дыхания — углекислый газ. Из глубин корней сеть трубчатых сосудов несет в лист потоки влаги с растворенными питательными веществами. Экран, увидевший живую клетку растения через микроскоп, наглядно представил нам сложнейший процесс, который невозможно наблюдать невооруженным глазом. Это, так сказать, панорама. Перед нами вспыхивает клетка листа и движущиеся в ней зеленые зерна хлоропластов — сотворенные природой микроскопические машины неслыханной сложности. Именно они и осуществляют фотосинтез. Этот процесс разъясняет мультипликация. Частицы солнечного света — фотоны — взрывают молекулы воды и углекислого газа. При каждом взрыве освобождающийся кислород уходит в атмосферу, а углекислый газ превращается в кислоты, сахар, в крахмал, в органические вещества, из которых природа строит стволы тысячелетних секвой, гроздья винограда, ароматную яблочную мякоть, нежные лепестки сирени.

Ведя последовательный, логически аргументированный рассказ, авторы фильма используют в нем и портрет ученого и рисунок

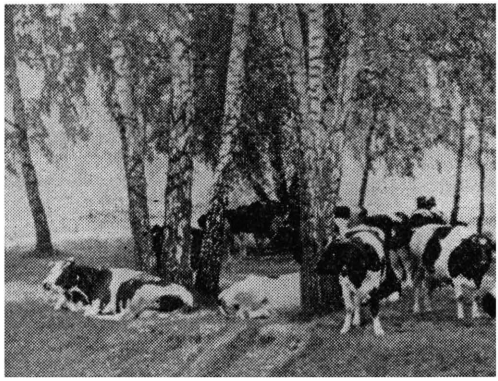
из старинной, давно забытой книги; они делают зрителя свидетелем и участником сложного эксперимента, поставленного в лаборатории научно-исследовательского института, оснащенной новейшими средствами познания. Невольно думаешь о том, как мечтал в свое время замечательный русский ученый Климент Аркадьевич Тимирязев о наглядных средствах выражения, которые помогли бы ему раскрыть людям существо связей, сложившихся между солнцем, жизнью и хлорофилом — чудеснейшим из творений великой мастерской природы. Немало потрудились авторы фильма, чтобы использовать в своей работе все имеющиеся в их руках средства выразительности. Быть может, именно поэтому идеи ученого, которым он отдал многие годы жизни, зазвучали с экрана уже в наше время с новой силой.

«Истоки жизни»

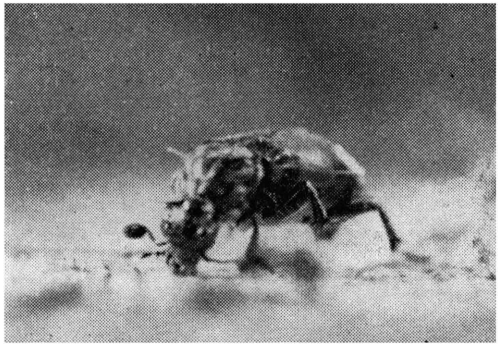
Фотосинтез — источник всего живого на земле. И далеко не все о нем ясно. Но урок, преподанный фильмом зрителю в столь наглядной форме, снова и снова призывает к размышлениям, к сопоставлениям и аналогиям. Здесь хочется несколько укорить авторов за облегченную информационность изложения и уход от дальнейшего, более углубленного разговора об обмене веществ. Зритель, приобщенный к пониманию этих процессов, невольно спросит себя: в чем все-таки загадка «спокойной» химии растений? Аммиак, например, основа их азотного питания, вырабатывается на заводах весьма энергоемкими способами. Технология химии смешивает для этого в стальных реакторах-башнях газы и жидкости, получая в итоге такие замечательные удобрения, как аммиачная селитра, двууглекислый аммоний.

Замечено, что растения куда «охотнее» поедают жидкий азотный корм, скажем, аммиачную воду. Но превратить газ аммиак в жидкость дело еще более непростое. Человеку нужны для этого мощные химические агрегаты, компрессоры, давления в десятки атмосфер. Есть иной путь: на коксохимических заводах во время сухой перегонки каменного угля из раскаленной массы вырываются газы, насыщенные множеством химических продуктов. Их промывают, они растворяются в жидкости, словно углекислота в питьевой воде. В итоге получается нечто вроде «газировки» для растений. Таков итог сложного, насыщенного «сквозным действием» заводского технологического цикла.

А вот дерево, куст, пшеничный колос добывают азот из почвы и атмосферы не повышая при это даже на тысячную долю градуса своей обычной температуры. И это одна из чудотайн метаболизма растений, над постижением которого человек бьется века. В таком по большому счету познавательном фильме, думается, вовсе не лишней была бы разработка темы, связанной с ролью микроорганизмов в процессе обмена.



«Истоки жизни»



Еще на школьной скамье изучали мы таинства процессов продолжения рода в зеленом мире. Помните, пчела переносит пыльцу мужского растения на пестик женского и дальше в неведомых микроглубинах растения завязывается и начинает тянуться к солнцу новая жизнь.

Но вот специальная съемка, сделавшая невидимое отчетливо зримым, раскрывает это таинство по-иному. Крохотная, еле видимая невооруженным глазом пыльца превращается на экране в длинную полую трубку, по которой движутся в запрограммированном природой темпе растительные клетки. Глаз кинокамеры подсмотрел и зафиксировал и процесс образования зародыша-завязи будущего растения и процесс формирования запаса питания для него. Это производит громадное впечатление, но главное, превращает теоретическое утверждение в предметное, предельно конкретное наблюдение. Поистине ювелирная скрупулезность авторов помогла продемонстрировать на экране столь выразительные и точные средства аргументации, о которых во времена Тимирязева трудно было мечтать.

Михаилу Каростину и его коллегам, разумеется, пришлось нелегко. Нужно было придать неуловимо тонкому процессу зарождения новой жизни динамику привычного движения. Ведь при цейтраферной съемке объект выглядит будто рисованный и видится с одной точки. И вот созданы были приспособления, позволившие многократно менять «точку зрения» объектива. Пришлось перепробовать множество ракурсов, несчетное число раз переставлять кинокамеру. Последующий монтаж отснятого материла позволил продемонстрировать на экране то движение во времени, которое и покоряет зрителя. Разумеется, метод этот вызывал и споры и возражения, ибо замедлял темп съемок, однако успех картины полностью его оправдал.

«Истоки жизни» — фильм-лекция, состоящий из увлекательных глав, раскрывающих зрителю главные проблемы науки о зеленом мире. И мне особенно интересной видится та его часть, которая посвящена поддержке растений, стремлению человека победить их вредителей и болезни. Тревожным набатом звучит за кадром голос диктора, когда он высказывает истины, казалось бы, давно известные всем: около ста тысяч разновидностей вредителей подтачивают жизнь растений. Почти пятая часть мирового урожая сельскохозяйственных продуктов ежегодно гибнет. Гибнет от саранчи, клещей, моли, гусениц, жуков, поражающих сады и поля, бахчи и огороды, плантации и цветники.

Долог и труден путь человека, отыскивающего средства борьбы с неутомимыми пожирателями плодов его труда. Начало этому пути было положено еще в незапамятные времена. Испробовано все, начиная от трагического сожжения плодоносящих садов и нив, пора-

женных вредителями и болезнями, до сильнейших химических ядов, способных умертвить вместе с вредителями и ни в чем не повинную жизнь. Наука, непрестанно движущаяся по пути своего развития, помогла в конце концов пристальнее рассмотреть мир насекомых и отыскать в нем верных союзников человека в борьбе с врагами растений. Эти открытия позволили создать биологические фабрики, воспроизводящие огромное количество полезных природе насекомых, тех, которые способны уничтожать вредителей.

На экране осы трихограммы, откладывающие потомство в яйце опаснейшего вредителя зерна — амбарной моли. Грациозная златоглазка уничтожает зародыши других вредоносных насекомых. Так, вместо химических ядов, нередко убивающих вместе с врагами и друзей, в жизнь вошел избирательный биологический метод защиты зеленого мира.

Фильм призывает нас оглянуться на живое, неисчислимое население леса, в котором, например, санитары-муравьи, непрестанно сражаясь с великанами гусеницами, отстаивают в смертельных поединках деревья, эти чудесные фабрики кислорода. Прибегнув к методу контрастного сопоставления, авторы вдруг поднимают над живым, зеленым лесом деревьев, «лес» дымящих заводских труб. В синее, подернутое светлыми облаками небо извергаются почти вулканические потоки дыма. Каждый завод, каждый автомобиль, каждый локомотив-тепловоз пожирает тот самый живительный кислород, без которого не может существовать на земле ничто живое.

Статистика фильма открывает людям глаза на происходящий в мире безудержный процесс отравления окружающей среды. Самолет, летящий из Чикаго в Париж, пожирает в пути 35 тонн кислорода. Десять часов движения автомобиля безжалостно уничтожают порцию кислорода, которой одному человеку хватило бы на год. Мир кислородопожирающих машин растет, ширится и надвигается подобно лавине, перегоняя в своем движении темпы рождения людей, хотя каждые две с половиной секунды на земном шаре и рождается один homo sapiens. И если уже сегодня не подумать о том, чем будут дышать, что будут есть, в каких условиях будут существовать наши наследники, идущие на смену нам в этот прекрасный, но полный трудностей мир, они не помянут нас добрым словом. Фильм призывает, требует, напоминает о безотлагательной необходимости отрешиться от бездумного, потребительского восприятия окружающей среды. Пора создавать технику, которая двигалась бы по земле и воздуху без участия процессов кислородного горения в двигателях. В этом призыве, который звучит в отчетливо слышимом подтексте картины, заключена ее непреходящая ценность.

С волнением воспринимается зрителем та острая публицистическая часть картины, которая развертывает перед ним сущность громадных мероприятий, осуществляемых нашим социалистическим государством во имя сохранения и приумножения богатств окружающей среды. На экране документальные кадры. Они повествуют о том, как советские люди, работая в невыразимо трудных условиях, прокладывают в пустыне водоносные артерии — каналы, сажают леса, повышают плодородие почвы.

Богатства зеленого мира неисчислимы, но требуют к себе разумного, рационального отношения. На нашей планете насчитывается свыше пятисот тысяч видов растений, из которых человек научился пока использовать не более двух тысяч. Сколько еще великолепных открытий, подлинных сюрпризов ждут своего часа. Но и путь совершенствования уже используемых человеком культур не менее ценен и благороден.

Прославленный советский селекционер Василий Степанович Пустовойт вдвое увеличил масличность подсолнечного семени. Академик Павел Пантелеймонович Лукьяненко вывел сорта пшеницы, дающие небывалый урожай зерна. Пшенично-пырейный гибрид, выведенный академиком Николаем Васильевичем Цициным, пусть пока в эксперименте, но уже приносит многолетний урожай пшеницы. Семь урожаев помидоров, двадцать один урожай редиса в год сумел вырастить в лаборатории

ленинградский ученый-экспериментатор Борис Сергеевич Мошков.

Фильм «Истоки жизни» не только по-доброму будоражит мысли и чувства людей, но и призывает их задуматься над сущностью того, что порой кажется таким обиходным, ясным, даже примелькавшимся. Зеленый мир требует к себе внимания и уважения человека, требует понимания. Фильм напоминает нам о том, что растительный мир чутко реагирует на все изменения окружающей среды, чутко воспринимает изменения температуры, освещенности, спектрального состава света, концентрацию солей и кислот в почве. Говоря иными словами, растение непрестанно реагирует на все существенно важные факторы внешней среды, стараясь приспособиться к ним наивыгоднейшим образом. Эти особенности зеленого мира, поистине спасительные для нашей планеты, для всего человечества, нуждаются в постоянной поддержке. Фильм об истоках жизни учит любить и ценить природу.

Д. С. Писаревскому — наше рукопожатие

Дмитрию Сергеевичу Писаревскому исполнилось шестьдесят. Это дает повод еще раз восстановить в памяти сделанное им для развития советского кинематографа, для нашей боевой советской кинокритики.

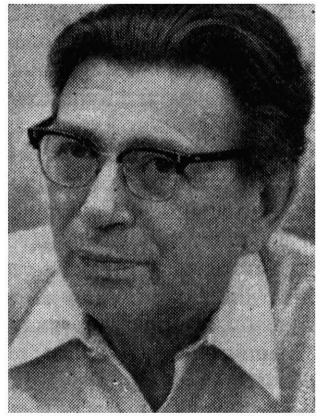
Назовем только наиболее значительные из работ Д. С. Писаревского—историка кино, кинодраматурга, критика. Среди них сценарии ряда документальных фильмов, в том числе удостоенный Золотой медали на Международной выставке в Париже «День отдыха» (1938) и «Комсомольцы» (1943). Затем появляются такие его труды, как широко известные монография «Сто фильмов советского кино» (1967), главы в «Очерках истории советского кино», многочисленные публикации в периодических изданиях.

В центре творческого внимания Д. С. Писаревского всегда находятся коренные вопросы развития искусства. Он исследует связи советского кинематографа с современностью, с трудом и делами миллионов, с проблемами коммунистического воспитания трудящихся, рассматривает его как сложное и богатое многонациональное явление. Предмет давних пристрастий критика — творчество братьев Васильевых. Нам приятно напомнить, что его последнее крупное исследование в этой области —статья «Как работали бр. Васильевы» — было опубликовано в 1970 году в «Искусстве кино».

Более десяти лет Д. С. Писаревский является главным редактором массового кинематографического журнала «Советский экран».

Работая бок о бок с коллективом этого популярнейшего издания, мы знаем, как много сил отдает ему Дмитрий Сергеевич, каким активным и целеустремленным является его вклад в дело укрепления журнала на тех идейно-творческих позициях, которые определены Постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике».

Поздравляя Дмитрия Сергеевича с его шестидесятилетием, мы от всей души желаем ему и руководимому им журналу новых успехов в борьбе за высокоидейное и высокохудожественное советское киноискусство, в деле пропаганды достижений советских кинематографистов среди широких читательских кругов.



Культура мышления и кино

Е. Загданский

Научно-техническая революция, начавшаяся во второй половине XX столетия, оказывает все возрастающее влияние на все сферы жизни и деятельности человека в современном мире.

Мастера научного кино — многочисленный отряд работников советского киноискусства — чаще других сталкиваются с социальными последствиями научно-технической революции, но еще мало приложили усилий для их изучения — во всей их сложности.

Произошло это, по-видимому, потому, что научно-техническая революция создала революционную ситуацию и в сфере популяризации знаний, к сожалению, недостаточно глубоко осознанную еще многими мастерами этого жанра.

Не так давно популяризаторы науки, работающие в кино, видели свой долг прежде всего в том, чтобы элементарно ознакомить зрителя с основами науки. В центре внимания была передача знаний, трансформация их из сложной формы в более простую, популярную. Сумели авторы фильма рассказать о чем-то чрезвычайно сложном сравнительно ясно и доходчиво,— значит, справились с задачей, значит, их фильм заслуживает всяческого одобрения...

Научно-техническая революция произвела переоценку многих традиционных явлений, в научной практике возникли принципиально новые ситуации, к которым общественное сознание должным образом не было подготовлено. Успехи в строительстве социализма, планы перестройки экономики, сельского хозяйства на строго научных основаниях, разработанные партией, борьба с волюнтаризмом в области экономики предъявляют новые требования к человеку, который по своим морально-нравственным качествам, по уровню интеллектуального развития должен соответствовать новым требованиям общественного развития.

Какие же требования предъявляет сейчас советское общество к человеку и какие грани интеллекта оказываются теперь в зоне особо пристального социального внимания?

Что могут сделать мастера научно-популярного кино, чтобы помочь человеку осмыслить эти новые ситуации и преодолеть возникающие в реальности конфликты?

Постараемся рассмотреть некоторые проблемы, в решении которых определенную роль могут сыграть научные фильмы.

Проблемы

Ученые подсчитали, что за последние пятьдесят лет резко сократился разрыв во времени между крупными научными открытиями и их реализацией в производстве. Если раньше этот срок равнялся примерно 37 годам, и человек сравнительно легко мог усвоить необходимые знания и навыки, вызванные к жизни новым открытием, то теперь подобные изменения происходят каждые 9—14 лет...

А это значит, что на протяжении жизни

человеку три-четыре раза приходится приспосабливаться к следующим друг за другом коренным переворотам в технологии производства, сфере потребления, быта, информации...

Вспомним хотя бы, какие процессы произошли за последние полвека в кинематографии: немое кино, появление цвета, звуковой кинематограф, телевидение, теперь кассетное кино, созданы первые голографические фильмы, которые грозят внести новую революционную ситуацию в весь процесс производства фильмов. А если к этому прибавить весьма существенные изменения в драматургии, изобразительном искусстве, общей стилистике фильма, то мы на собственном опыте можем убедиться, что на протяжении жизни одного поколения производственный опыт, система знаний, навыков, ориентаций, сложившиеся за предыдущие годы, были существенно трансформированы, а во многом и обесценены...

Далеко не все операторы черно-белого фильма безболезненно и без особых осложнений смогли преодолеть рубеж цветного кино. Далеко не все режиссеры, драматурги и актеры «великого немого» смогли бескризисно осилить «звуковой барьер». Множество принципиально новых навыков, знаний потребовало телевидение. Какие профессиональные качества станут необходимы при создании кассетных картин или картин, снятых с использованием голографии,— об этом пока можно только догадываться!

Аналогичные процессы ломки, обновления происходят сейчас во многих сферах человеческой деятельности. На шахтах, за сравнительно короткое время, несколько раз изменялась вся технология производства — обушок, врубовая машина, угольный комбайн, струг, открытая добыча угля, а вскоре — безлюдная добыча с помощью автоматов...

На заводах: станок с механическим приводом, станок с электрическим приводом, полуавтоматические станки, станки с программным управлением, автоматические линии и целые цеха, автоматические системы управления производством... исчезают многие старые профессии, возникает потребность в новых.

В результате происходит некоторая инфляция стабильности знаний, в интеллектуальных способностях человека начинает приобретать большую цену мобильность, способность быстро и надежно осваивать новые знания, новый производственный опыт..

Но, к сожалению, научных фильмов, которые дали бы возможность общественному сознанию осмыслить эту конфликтную ситуацию и позволили бы человеку должным образом подготовить себя к решению новых проблем, у нас пока еще очень мало.

Еще одна конфликтная ситуация. Научно-техническая революция нуждается в человеке, владеющем всеми современными формами и методами мышления.

Остроту этой проблемы осознали многие крупные педагоги. Советская школа прилагает все новые усилия для перестройки сложившейся системы обучения, стремится прежде всего помочь учащимся овладеть мышлением как процессом. Известно, что выдающийся педагог В. А. Сухомлинский вводил у себя в школе «уроки мышления».

В наше время знание законов формальной логики, умение логически мыслить необходимо, но, увы, недостаточно. Задачи, возникающие перед обществом, может быть, впервые так остро, так неотложно потребовали не только от ученых, но от людей многих профессий умения владеть всеми формами диалектического мышления, умения видеть явления, происходящие в мире, в их сложнейших взаимосвязях, в развитии, в борьбе противоречий.

Современный уровень науки, мера ее внедрения в жизнь требуют от нас умножать свои способности к экстраполяции, вероятностному прогнозированию, к симультантному мышлению.

Выдающийся советский ученый, академик П. Анохин писал, например, о том, что многие молодые исследователи не владеют симультантной формой мышления, то есть не умеют извлечь истину, зашифрованную одновременно в пяти-шести компонентах, в силу чего оказываются неспособными достичь успеха в своей работе. И правы те современные ис-

следователи, которые целеустремленно вырабатывают методику, позволяющую оптимизировать развитие способности к фантазии, к творчеству, умение более эффективно включать в решение задач интуицию и т. д.

Почему научный кинематограф не может взять на себя часть ответственности за воспитание современной культуры мышления?

Практика подсказывает: эта задача действительно близка всем популяризаторам, работающим в кино и телевидении. Ведь движение сюжета любого научного фильма от постановки проблемы до ее решения определяется движением мысли исследователя. Если авторам фильма удастся проследить путь ученого к открытию, то в сознании зрителя невольно отложится модель этого движения, что, несомненно, будет способствовать повышению общей культуры мышления.

Хотелось бы назвать ряд научных фильмов последнего времени, которые, несомненно, могли оказать определенное влияние на этот чрезвычайно тонкий и сложный процесс: «Что такое теория относительности?», «Наука о случайном», «Время, пространство и человеческая мысль», «В этом прекрасном и яростном мире», «Наука о призраках», «Летящая над волнами», «Следопыты мысли».

Жаль, что перечень таких фильмов очень невелик. Естественно, в ближайшие годы следует ожидать появления многих фильмов, посвященных пропаганде новейших достижений науки и имеющих своей главной задачей повышение культуры мышления.

Но, к сожалению, пока еще многие из тех, кто посвятил свою жизнь созданию научных и учебных фильмов, не осознали государственную необходимость решения именно такой задачи. Только этим и можно объяснить, например, тот факт, что разработанная методика по созданию учебных фильмов, имеющих целью прививать навыки тех или иных методов мышления, остается до сих пор не реализованной. Так, ВГИК располагает научными разработками по созданию фильмов, обучающих методике мышления, однако вот уже многие годы ни Министерство высшего и среднего специального образования СССР, ни Министерство просвещения СССР, ни Академия педагогических наук СССР не проявляют к подобным учебным фильмам никакого интереса.

Мы сетуем на то, что зрители лучше знают футболистов, чем прославленных ученых... Но в этом повинны и многие из нас, работающие в научно-популярной кинематографии.

Разве успех научно-популярных журналов, тираж которых превышает 20 миллионов экземпляров, не говорит о стабильном интересе советских читателей к достижениям науки?

Вот уже многие годы газета «Правда» из номера в номер помещает статьи, рассказывающие о достижениях советской науки.

Успех телевизионных передач «Клуб кинопутешествий» и «В мире животных» тоже должен был бы внушить доверие работникам телевидения к научным лентам. Хочется надеяться, что цикл передач «Наука сегодня» в ближайшем будущем перейдет в первую программу Центрального телевидения.

Существует еще одна сверхзадача научного кино, также возникающая в ходе научно-технической революции.

Научное кино не может упустить из своего поля зрения проблемы морально-нравственного и эстетического совершенствования человека.

Если еще не так давно традиционные виды фольклора, литературы и искусства брали на себя, можно сказать, монопольную — в художественной сфере — ответственность за подготовку общественного сознания к решению моральных, нравственных, эстетических и социальных задач, возникавших перед обществом, то в наше время значительную часть ответственности могут и должны взять на себя популяризаторы науки, в особенности те, кто использует массовые каналы информации — кино и телевидения.

Сейчас специалисты-ученые, а вместе с ними и широкие круги общественности многих стран мира бьют тревогу по поводу того, что перед угрозой полного истощения находятся десятки миллионов гектаров плодородных земель нашей планеты. Угроза истребления возникла и над лесом, тревогу вызывает судьба

мирового океана. Загрязнение атмосферы ядовитыми выбросами газов промышленных предприятий и транспорта заставляет серьезно задуматься об опасностях, отсюда проистекающих, не только специалистов, но и обычных жителей больших городов — Нью-Йорка, Токио, Лондона, Осаки и др.

Ученые многих стран мира упорно ищут наиболее эффективные средства сохранения и оздоровления биосферы Земли — значит, долг мастеров научного кино и телевидения состоит в том, чтобы использовать все богатые возможности своего искусства для вооружения общественного сознания на решительную борьбу за сохранение обитаемой среды на планете.

Наше государство проявляет неустанное внимание к проблеме охраны природы. На XXIV съезде Коммунистической партии Советского Союза генеральный секретарь ЦК КПСС тов. Л. И. Брежнев говорил: «Принимая меры для ускорения научно-технического прогресса, необходимо сделать все, чтобы он сочетался с хозяйским отношением к природным ресурсам, не служил источником опасного загрязнения воздуха и воды, истощения земли... Мы готовы участвовать и в коллективных и международных мероприятиях по охране природы и рациональному использованию ее ресурсов».

К чести мастеров научного кино следует отметить, что вопросы охраны природы давно находятся в сфере их внимания. Так, например, на XXV юбилейном конгрессе Международной Ассоциации научного кино, проходившем в Киеве, большинство стран-участников представило свои картины по охране природы. Англия — «Континент, пригодный для жизни» и «Оборотная сторона прогресса», Бельгия — «Бельгийские высокие фаны», Индия — «Огненные крылья», Польша — «Враг наших врагов», Советский Союз — «Вредители леса» и «В поисках равновесия».

Естественно, что не все перечисленные фильмы равноценны. Позиция их авторов во многом зависит от многих социальных, исторических, общекультурных и классовых факторов. Сближает эти фильмы общая забота о сохранении обитаемой среды на Земле.

Диапазон современного научного кино стал значительно шире. Это и удовлетворение «жажды знаний», и формирование современных методов мышления, и повышение морально-нравственной, эстетической культуры...

Подбирая темы, которые будут соответствовать социальному ожиданию зрителей, анализируя конфликтные ситуации, возникающие в ходе научно-технической революции, постоянно совершенствуя свое мастерство, научная кинематография может сыграть заметную роль в воспитании человека, стоящего на уровне передовых диалектико-материалистических идей нашего времени.

Направление

Могучее воздействие процессов научно-технической революции на развитие общественного сознания, непосредственное влияние смежных искусств и, наконец, внутренние законы развития самого научного кино привели к созданию новых направлений, к формированию новой стилистики научных фильмов 70-х годов.

Новое направление в научном кино характерно прежде всего изменившейся авторской позицией. Кинодраматурги и режиссеры не хотят оставаться пассивными регистраторами событий, а стремятся к активным наступательным действиям, утверждающим новые научные идеи, материалистическое мировоззрение в жизни нашего общества.

Авторы фильмов нового направления оказывают особое доверие возросшей культуре зрителя. Не навязать свое мнение, а дать возможность зрителю самому размышлять, сопоставлять, вырабатывать свое личное отношение к затронутым проблемам. Вместо пассивно-информационных задач авторы ставят задачи активно агитационные, стремятся воспитать у зрителя современную культуру мышления, более глубокое, последовательное, диалектико-материалистическое, философское понимание процессов, происходящих в природе и обществе.

Новое направление среди прочих выразительных средств отдает предпочтение изобразительным элементам, точной кинодокумента-

ции. Коренным образом меняется требование к драматургии фильма, инсценировки уступают место подлинным событиям. Необыкновенно выросла роль оператора, значительно повысились требования к изобразительной стилистике фильма, к эстетическому достоинству кадра...

Новое направление в научном фильме решительно борется с невниманием к человеку, которое было характерно для фильмов недавнего прошлого. Герои картин теперь не «молчаливые тени», движущиеся возле своих микроскопов и синхрофазотронов, а живые люди, которым предоставлена возможность проявить свою индивидуальность, свой характер, свою манеру держаться и выражать мысли...

Новое направление предполагает: импровизация должна стать нормой творческой работы на съемочной площадке. Импровизация, не игнорирующая литературный сценарий, а широко и свободно идущая за основной авторской мыслью. Без синхронных съемок трудно представить современный научный фильм!

Фильмы нового направления в научном кино появляются сейчас на разных студиях научно-популярных фильмов. Это—«Николай Амосов», «Я плюс ты», «Эксперимент №..», «Открытие профессора Александрова», «Чужие в городе?», «Экономика, управление, человек», «Думают ли животные?»,«Следопыты мысли», «Этот правый, левый мир», «Пространство, вселенная и человеческая мысль», «Зрелость наступает дважды», «Наука о призраках», «Узники пермского моря», «Синие атакуют планету» и др.

Весьма примечательным в фильмах нового направления является повышенное внимание к научному эксперименту, опыту непосредственно в лабораторных условиях.

Эксперимент в науке служит весьма эффективным инструментом познания, мощным средством поиска истины. В научных фильмах эксперименты снимали всегда, но прежде редко предоставляли зрителю право стать с о у ч а с т н и к о м эксперимента. Представители нового направления рассматривают эксперимент как необходимое звено в драматургии картины. Зритель получает возможность вместе с ученым участвовать в процессе поиска истины.

В фильме «Открытие профессора Александрова» автор сценария Р. Багирян и режиссер В. Цукерман сами сделали весьма важное открытие. Они не только использовали эксперимент как звено в драматургической цепи, но и художественно, образно осмыслили научное открытие. Портрет профессора Александрова, застывший в стоп-кадре,— это лейтмотив картины и звучит он, как «остановись, мгновенье, ты прекрасно...».

Инструментом познания в науке является не только эксперимент, но и наблюдение, абстрактное мышление...

Авторы фильма «Я плюс ты» (сценарист Э. Дубровский, режиссер А. Игишев) снимали в условиях «естественного эксперимента». Они наблюдали жизнь небольшой группы людей, работающих на метеорологической станции, на отдаленном острове, и пытались глубоко понять, как складываются здесь отношения людей и как решается у них проблема лидерства в научном поиске.

И только после долгого предварительного наблюдения за их жизнью, после попытки тщательно проанализировать полученные впечатления действие фильма было перенесено в лабораторию, где в условиях эксперимента приборы помогали установить, кто был прав, а кто ошибался.

В фильме «Чужие в городе?» (сценарист Э.Дубровский, режиссер В.Пидпалый) авторы пристально наблюдают за группой подростков, живущих в большом городе: беседуют со своими героями, пытаются понять их устремления. Научно-объективное наблюдение является в этом фильме таким же могучим средством познания, как и эксперимент.

В фильме «Экономика, управление, человек» автор сценария В. Кузнецов и режиссер И. Стависский ставят эксперимент, но очень своеобразный. Они засняли на крупных заводах страны сложнейшие ситуации, связанные с необходимостью решения ряда организационных и экономических проблем, затем предъявили материал этого кинонаблюдения группе экспертов, состоящей из крупных экономистов, организаторов производства,

социологов... И вот мы видим, как специалисты, собравшиеся за круглым столом, выносят свое суждение о заданных ситуациях.

Подобный прием помогает авторам выносить острый, актуальный материал современности на широкое обсуждение.

Длительное время никто не отваживался браться за «экранизацию» явлений микромира: хотя в них и скрыта первопричина многих процессов, изучаемых современной наукой, они не поддаются привычным для нашего мышления методам изображения. Как же быть в этом случае научному кинематографу? Отказываться от этих тем? Или решать их с помощью мультипликации?

Время властно требовало от кинематографистов новых решений. И штурм «невидимой крепости» в научном кинематографе начался сразу в нескольких направлениях.

В фильме «Путь к антивеществу» сценаристы М. Письманник и М. Вепринский и режиссер М. Винярский для объяснения явлений аннигиляции вещества и антивещества использовали своеобразно трансформированный с помощью удачно использованной игровой мультипликации эпизод из сказки Кэррола «Алиса в стране чудес». Режиссер В. Миллиоти в фильме «Время, пространство и человеческая мысль» использовала для реализации одного из фундаментальнейших разделов современной науки образную мультипликацию.

Сценаристы С. Райбурт, В. Шрейберг и режиссер С. Райбурт в фильме «Этот правый, левый мир» все сложнейшие явления, объясняющие принцип симметрии мира, одного из основополагающих законов природы, рискнули передать через монолог ученого.

Сценарист Ю. Иванов и режиссер В. Пидпалый работают над фильмом «Приближение к истине», в котором для показа законов «странного мира» используется метод аналогии. Это совсем не просто. Авторы должны убедить зрителя в том, что, по мысли современных физиков, в микромире часть может быть равна целому. Мало этого, часть может быть и больше целого. Наше представление о том, что «нечто состоит из чего-то», в микромире — это тоже должны показать авторы фильма — не имеет смысла, а причина там вовсе не идет впереди следствия и т. д.

Сценаристы Л. Казаров, В. Капустин и молодой режиссер Р. Плахов-Модестов в сюжетном фильме «Сочинение на вольную тему», рассказывающем о встрече двух мальчишек из Настоящего и Будущего, сделали смелую попытку показать с помощью сложных комбинированных съемок парадоксы феноменов Пространства — Времени.

Каждый из этих принципов показа «невидимого мира» имеет свои преимущества и свои недостатки. Практика ближайших лет, думается, не только отберет лучшие, наиболее продуманные, но выдвинет еще и новые способы.

Итоги подводить рано. Хотелось только сказать: в стенах «невидимой крепости» пробиты бреши. Штурм будет нарастать.

Человек

Стремительный рост средств массового воздействия на общественное сознание, столь характерный для эпохи научно-технической революции, оказывает весьма существенное влияние на формирование личности.

Наши идеологические противники давно оценили возможности средств массового воздействия и разработали определенную стратегию использования этих средств в интересах своего класса.

Примером тому — так называемое «потребительское общество» США. Пресса, радио, телевидение, кино, литература, реклама немало потрудились там, чтобы создать определенный «тип потребителя», поведение которого последовательно определялось бы навязанными ему представлениями о социальном престиже, статусе, моде. Человеческое достоинство, особенность, индивидуальность — все должно, согласно такой установке, определяться количеством потребленных благ, услуг, товаров...

Самое понятие «потребительское общество» было специально, с демагогической целью, сконструировано идеологами капиталистического мира в расчете на то, чтобы ослабить разрушающее воздействие на умы людей наступающих признаков экономического кризиса, спо-

собного подорвать веру обывателя и незыблемость основ капиталистического способа производства.

В условиях нашей страны все в большей степени осознается социальная необходимость появления гармонической личности, сочетающей в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство.

Капиталистический строй рекламирует свой социальный тип неутомимого и изощренного потребителя. Основа же нашего общества — человек-творец с его высокой культурой, общественной сознательностью, внутренней зрелостью. Формирование такого человека происходит непрерывно. На решение задач, связанных с этим процессом, направлена главная забота партии.

В условиях социализма прогресс науки и техники является огромной организующей силой, благоприятствующей общественному развитию. Это один из главных рычагов создания материально-технической базы коммунизма. И если в капиталистических странах возникает страх перед развитием науки и техники, разочарование в прогрессе, то народы социалистических стран уверены, что наука и техника несут им новые блага — облегчают труд, делают его более производительным, направленным на дальнейший подъем материального и культурного уровня жизни. И это, естественно, прежде всего и вызывает интерес к проблемам развития науки. Ведь научно-техническая революция, охватившая промышленность, связь, транспорт, распространяющаяся на сельское хозяйство, предъявляет повышенные требования к образовательному и культурному уровню трудящегося человека, дальнейшему повышению которого в какой-то степени может и должен помочь научный кинематограф.

В средних школах нашей страны обучается сейчас около 50 миллионов человек. Среднее образование стало нормой для всех.

Народное хозяйство пополняется каждый год почти двумя миллионами специалистов с высшим и средним специальным образованием. Непосредственно в науке работает около миллиона человек. Наша страна — самая «читающая страна» в мире. Непрерывный рост благосостояния позволяет человеку все больше времени посвящать развитию своей духовной культуры. Высокие и гуманные принципы коммунистической морали становятся нормой поведения миллионов.

В какой мере научное кино может содействовать формированию человека — участника научно-технической революции, человека гармонически развитого и духовно зрелого?

Научный кинематограф сегодняшнего дня, наряду с прочими задачами, должен взять на себя заботу о развитии интеллектуальных способностей человека, его нравственных идеалов.

Какие же способности человека наиболее необходимы в период научно-технической революции? Рассмотрим хотя бы некоторые аспекты этого вопроса.

Бурное развитие науки и техники, ускоряющаяся смена технологий производственных процессов, все усложняющаяся организация любой человеческой деятельности будут настойчиво требовать людей, способных творчески подходить к своему делу. И это требование жизнь станет предъявлять ко все большему кругу профессий.

Настанет время, и «человек творческий» будет звучать так, как сейчас звучит «человек грамотный». А ведь полсотни, сто, полтораста лет назад «человек грамотный» встречался не так часто.

Известно, что раскрепощение творческой энергии человека, последовавшее после низвержения капитализма в 1917 году, стало несравненно более значимой вехой в истории цивилизации, чем раскрепощение энергии атома. Сегодня все сферы общественной и производственной деятельности требуют людей, умеющих отбросить те приемы работы, которые больше не приводят к положительным результатам, требуют людей, умеющих видеть дальше непосредственно данного и очевидного, одаренных способностью схватывать суть основных взаимоотношений, присущих данной проблеме и т. д.

Научное кино может непосредственно и наиболее эффективно содействовать формирова-

нию творческого мышления, так как основу движения научного фильма как раз и составляет творческая мысль исследователя.

Разумеется, это функция не только научного кино. Любое оригинальное произведение искусства уже в силу своей неповторимости разрушает стабильность стереотипных форм мышления, вызывает в сознании «модель» оригинального творческого подхода к решению задачи или жизненной ситуации. Это одна из самых значительных и малоисследованных функций искусства.

Футурологи считают, что научно-техническая революция потребует людей с ясным, рациональным мышлением. Однако известна не только сильная сторона подобного склада мышления, но и его слабая, уязвимая грань. Какую же позицию должно занять здесь научное кино? Всемерно содействовать торжеству «рационального мышления» или отдать свои силы воспитанию «культуры чувств»?

Почему в нашем кино нет фильмов, где бы анализировалась эта проблема?

Все большее число социологов считает, что «компетентность» будет с течением времени рассматриваться как одно из решающих качеств личности. Повысить свою квалификацию, стать компетентным специалистом — таково общее стремление в любой сфере деятельности. Ежегодно около 20 миллионов человек в нашей стране получают новую профессию, повышают свою квалификацию. Как научное кино поможет человеку распределить бюджет времени, чтобы он добился компетентности в своем деле и не стал узким специалистом?

Это тоже вопросы, требующие своего решения, вопросы, на которые должны давать ответы и научные фильмы.

Множество проблем возникает и в самом языке научного кино. Если верно, что каждое произведение искусства является своеобразной моделью форм и методов мышления, то можно предположить, что сюжет с его непрерывным действием в глубинах сознания может опираться на инстинкт исследования, содействовать пониманию причинно-следственных связей в мире.

Может быть, сложные композиционные построения, развивающиеся по многим линиям, явятся своеобразной предпосылкой и для развития того симультантного мышления, о котором писал академик П. Анохин? Не этим ли объясняется стремление многих молодых художников использовать сложные композиционные построения?

Но всегда ли и во всех ли случаях следует содействовать усвоению приемов парадоксального мышления? Александр Сергеевич Пушкин когда-то писал:

«О, сколько нам открытий чудных
Готовят просвещенья дух
И опыт, сын ошибок трудных,
и гений, парадоксов друг...»

Как выразить в научном фильме эти парадоксы? В сюжете? В столкновении изображения и звука? Да и известны ли уже примеры удачного, действенного использования парадоксов в научном фильме?

Все эти вопросы требуют всестороннего, тщательного анализа. Но, выдвигая их в этой статье, я хочу сказать, что, на мой взгляд, за требованиями разнообразия форм и стилей в искусстве стоит вовсе не простая тяга к оригинальничанью, что основа этих требований — в желании помочь нашему сознанию уйти от стереотипов, выйти на просторы самостоятельного творческого мышления.

Множество вопросов, множество проблем, острых, жизненно важных сегодня и открывающих необозримые горизонты в завтрашний день.

И там, на переднем крае жизни, рядом с учеными — место кинематографистов, посвятивших свой творческий труд пропаганде науки, выполняющих почетную обязанность — содействовать формированию духовного мира советского человека эпохи научно-технической революции.

Киев

«Может быть, судьба пошлет мне Богдана?»

Из дневников (1939—1941)

Н. Мордвинов

С 1936 года и до самых последних своих дней Николай Дмитриевич Мордвинов вел дневники. День за днем он заносил в них свои раздумья, сомнения, тревоги, придирчиво, мучительно страстно анализировал только что сыгранные спектакли, стремился понять, что сумел он сделать в прошедший вечер нового, а в чем отстал от уровня задач, которые сам перед собой ставил.

Когда сейчас перечитываешь эти дневники — страница за страницей, — раскрывается история духовной жизни большого и требовательного художника, нашего современника, ставившего перед собой только самые важные, самые неотложные для всего нашего искусства вопросы и никогда не знавшего ни самоудовлетворенности, ни покоя, всегда судившего себя самым суровым и беспощадным судом.

Сейчас из дневников Николая Дмитриевича собрана книга, содержащая в основном записи, связанные с его жизнью в театре. Книга эта выйдет в издательстве Всероссийского Театрального Общества.

Здесь мы печатаем с небольшими сокращениями дневниковые записки артиста, относящиеся к периоду его работы над ролью Богдана Хмельницкого и в эту книгу не вошедшие.

Важнейшая внутренняя тема этих записей—поиск русским советским художником путей к сердцу героя украинской истории, к проникновению в украинский фольклор, эпос, драму.

Редакция выражает благодарность вдове артиста О. К. Табунщиковой-Мордвиновой, отобравшей публикуемые записи и предоставившей их в наше распоряжение.

Ростов-на-Дону

11.XII.39

Был торжественный вечер — юбилей театра* — 15 лет. И вдруг подарок — вызов на пробу. Соскучился я по кино.

12.XII

Еще живо юбилейное, но... лучше бы хорошие будни. Надо дальше. А куда?

Может быть, судьба пошлет мне Богдана?

28.XII

В 5 утра сел в поезд — и на Киев.

А текст роли мне не очень нравится. Да и положения выгоднее у Гаврилы*. Много надо будет изобретать.

Киев

29.XII

Первый грим. Морда получается внушительная... только не худо бы пополнеть. Тощий Богдан на лицо оказался.

Никак не попадешь в точку, хоть выдумывай какой-нибудь клапан, чтобы, когда надо, накачаться и пополнеть, не надо — выпустить и похудеть. На Щорса мы решили с Довженко, что я слишком полный, на Богдана с Савченко, что худ.

30.XII

Первая проба. Опять волнение. Дикое, причем.

Кажется, не просто веду себя перед объективом, отвык вести себя по-людски... и кажется... не внушителен...

Странное состояние у актера на пробах, который раз замечаю. Смотрят на тебя, не как на тебя, а как на того, кем ты должен быть, а тебя-то и не видят. А того, кем ты должен быть, в тебе еще нет и быть-то не может. Чувствуешь себя лошадью перед цыганом. Охлопывают, осматривают, ощупывают, хвалят, бракуют, только что зубы не проверяют.

И повернут тебя, посмотрят в фас, в профиль, покачают головами... ну прямо, как на ярмарке у барышников.

Монолог для пробы сократили вдвое... не одолевается. Что-то получается трудно. Не так, как рассчитывал, получается. Сцена — одно, глазок киноаппарата — другое, особенно, когда он у тебя маячит совсем перед носом, а ты делаешь вид, что один, сам с собой, или на трибуне над всей толпой.

Савченко хочет еще проверить, как легко я осваиваю украинский язык, и следующую пробу намерен провести на украинском языке.

* Ростовский театр драмы имени Горького, где в 1936—1940 годах работал Мордвинов. — Ред.

* Гаврила — персонаж фильма «Богдан Хмельницкий». — Ред.

31.XII

Занимался украинским языком. Кажется, осилю. Преподавательница — жена Миколы Бажана. Хвалит и одобряет, хотя к языку очень ревнива.

Читаю исключительно интересный материал. Интереснейшее время, образы.

Роль вроде бы моя.

2.I.40

Смотрел первую пробу. Мешает мне в кино театр. Все страшно преувеличено и не по существу. Проба мне не понравилась начисто.

На фабрике ко мне отнеслись... прохладно. Говорят со мной ласково, но вижу... лгут. В кино всегда с тобой обходительны, пока не подпишешь договор, и совсем забывают о тебе, как только кончишь сниматься.

Делал вторую пробу уже на украинском языке. Кажется — лучше. Преподавательница похвалила, говорит — способный ученик.

Ростов-на-Дону

22.I

Написал Игорю письмо:

«Включил радио, «Сусанин», польские сцены... Захотелось написать тебе.

Время от времени перечитываю сценарий. Думаю... против воли. Говорю «против воли», потому что, как правило, не допускаю к себе роль, пока не знаю, буду ли воплощать ее. Но раз «против воли»—и бороться бесплодно, а в данном случае и не хочется бороться — думаю...

Много мыслей... Образ в душе обогревается все больше и больше. Обгорелое и обуглившееся от ветра и солнца лицо человека огромного интеллекта стоит неотвязно перед внутренним взором.

Смотрел свое фото и расстроился — немощно, в сравнении с тем, как мне это представляется. Фото не понравилось так же, как и первая проба.

Радуюсь, что кое-что отыскалось во второй. Хотелось бы взглянуть на вторую, что мне там удалось понять. Жалею, что снимался без твоего глаза.

С театром тяну, елико возможно, буду тянуть. Отказываюсь от участия в новом репертуаре, благо в этом смысле мне сейчас везет — играют другие. Но боюсь, что теперь я свободен уже не надолго.

Жду с нетерпением и волнением рокового письма, которое даст жизнь нарождающемуся образу или убьет его наповал.

Мой привет Б. А. *, Саше ** и группе».

11.II

Какой плохой фильм «Минин и Пожарский». Как непонятен Пудовкин и как был близорук, приглашая, например, Ливанова на героическую роль. Ливанов всегда проигрывает в героическом репертуаре. Он — великолепный характерный актер, как бы ни уверял в обратном Немирович-Данченко.

Картина скучная, холодная, вялая, с претензией на эпическое. Ни Минина, ни Пожарского, ни Пудовкина.

Боюсь за себя в «Богдане».

14.II

Получил письмо от Игоря. Еще не все потеряно. Быть может, буду сниматься. Почему-то у меня уверенность, что я смогу сделать достойное и быть ему полезным в этой работе.

15.II

Игорю Савченко:

«Твое письмо мне было лучшим подарком ко дню рождения.

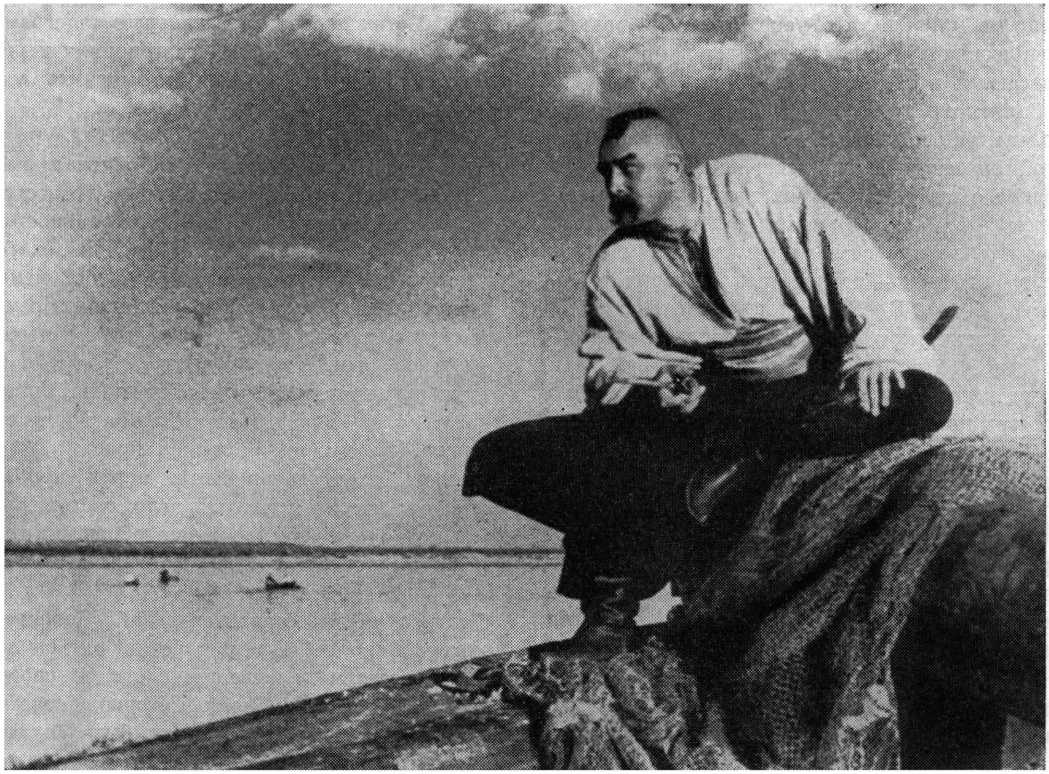
Может быть, мне удастся родить новый, большой, взволнованный, романтико-героический образ народного героя-полководца. Хочется мне думу народную, опоэтизированную и суровую, сказочно красивую и по сегодняшнему живую, страстную, творческую, светлую думу народную хочется претворить мне в жизнь.

Очень, очень хочу тебе настоящего успеха — ты этого стоишь — только не сдавай позиций, вали напролом и слепи такой документ, чтобы у всех дух захватило. Материал есть, дарование при тебе. Что же касается меня, то приложу все старания, отдам все силы, чтобы быть тебе полезным в этой благородной борьбе.

---

* Борис Андреев — исполнял в фильме «Богдан Хмельницкий» две роли — Довбни и боярина Пушкина. — Ред.

** А. Давидсон — ассистент режиссера по картине «Богдан Хмельницкий». — Ред.



«Богдан Хмельницкий», 1941. Богдан — Н. Мордвинов

Да, как мне понять твои строчки о договоре — он может не состояться, что ли? То есть, меня могут не утвердить, что ли? Или просто его нельзя утвердить юридически, пока не утверждена проба? Срок заключения меня интересует меньше, чем факт заключения.

Я прошу тебя ответить мне срочным письмом на этот вопрос, т. к. я на днях должен дать ответ театру о включении меня в новый репертуар. Завадский и дирекция наседают на меня, да и в городе идет разговор, что я избегаю работы. У меня большие перемены в жизни. И если надобность во мне еще не отпала, прошу тебя ответить, на какое время мне ориентироваться».

3.III

Поехал в Киев. Что-то мне сулит этот город?! Еду в четвертый раз...

Киев

С 5 по 8/III

Смотрел вторую пробу.

Это лучше. Но очень не четка мысль, смазаны куски, одно лезет на другое. Не понравился грим...

Как трудно смотреть на себя. Какой же я бездарный!

Грим сделал новый. Отменил наклейки на нос. Не высвечивал скулы и вообще никаких просвечиваний и провалов. Это в кино работает еще хуже, чем в театре. Кроме грязи на лице не получается никаких эффектов, а оператора ставит в тупик — нельзя пользовать боковое освещение, в этом случае

уничтожается на лице все нарисованное и лицо меняется в характере. Грим без всяких подрисовок и гуммоза получился лучше, лишь опасаются в группе — не очень ли красив.

Заключил договор!.. На фабрике относятся ко мне, как к большому актеру, то ли потому, что моя кандидатура утверждена после разговора с такими актерами, как Хорава, Блюменталь-Тамарин, Бучма и др., то ли работа над Отелло мне создала репутацию. Теперь дело за малым — сделать роль. Говоря по совести, боюсь. После всех исторических фильмов, созданных у нас, меня одолевает беспокойство. Уж очень все понарошку. Как в среднего значения театре или опере. А мне хочется приблизить материал к жизни, чтобы он брал зрителя за живое, как сегодняшний, как всамделишный.

С Савченко у меня произошло уже несколько крепких разговоров. Он протестует против «системы» и ее последователей. Ничего не слушает, ни на что не отвечает, говорит: «Разбирайся в материале сам, тебе большие деньги платят».

А прощаясь, вдруг вспомнил, что надо со мной поработать над ролью, иначе не снять ни кадра. Что я наработаю, может быть, вкось. А сидел я в городе четыре дня и бил баклуши. Или он так во мне уверен? Зря! Я сам в себе не уверен. Какие-то чудные люди!

Буду делать сам. Боюсь. Не знаю я кинематографа. Еще не точно представляю, в чем его сила.

Ростов-на-Дону

27.III

Получил приглашение на съемку, т. е. МОЯ КАНДИДАТУРА УТВЕРЖДЕНА НА РОЛЬ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦКОГО.

31.III

Почему у меня получается все так сложно? Изорвали, измучили... Мысли проносятся каскадом разных настроений, цветов, вкусов... Совладать бы с собой, а то сорвусь и наломаю дров...

Оказывается проба моя не утверждена, а группа заключила договор нелегально, боятся, что дам согласие на другую картину... Хотел послать ругательную телеграмму в Киев, да Марецкая * разговорила и рекомендовала ехать в Киев и выяснить все дела на месте.

6.IV

Оказалось, что Комитет забраковал все пробы, за исключением некоторых второстепенных. Забракована и моя, за театральность.

Сначала категорически отказался ехать на новую пробу, но директор убедил меня в том, что это простая проформа, что он сам, Савченко, директор фабрики, партком, Корнейчук за меня, что никого другого они снимать не хотят, а комитетчикам-де неудобно отказаться от своего постановления — честь мундира,— и теперь им нужна простая формальность для утверждения: новая проба.

Ну, что же... Если так дело обстоит, я использую эту пробу, как новую репетицию!

Я хочу сниматься. Мне надо сниматься!

13.IV

Смотрел «Член правительства». Здорово! Молодец Верочка! Вот мне бы добраться до такой простоты и естественности в своем Богдане. Правда, у меня материал совсем иной — патетический. А может быть, и хорошо, что патетический — моя простота-то иная, чем у Веры.

Киев

26.IV

Не так мне хочется работать!.. Не так... Не репетирую, не снимаюсь...

Сколько здесь людей, которые ничего не делают! Годами ничего не делают, да еще и в доблесть себе ставят это безделье. Здесь говорят: «Делай вид!» Щедра Советская власть! Хозяин не позволил бы такого.

Здесь многие решили, что К. С.** замудрил искусство — сейчас опять становится модным утверждение, что надо играть, как бог на душу положит. Словом, обратно к восемнадцатому веку.

Конечно, это проще. И думать не надо и работать ни к чему. Но раз уж такая удобная

---

* Марецкая в 1936—1940 годах работала в Ростовском театре. — Ред.

** К. С. Станиславский. — Ред.

«Богдан Хмельницкий», 1941. Богдан — Н. Мордвинов

точка зрения существует, то не замедлят сказаться и ее плоды.

Задумок много и все сложные. Не пойму, чего от меня хочет режиссер. Претензий ко мне — никаких. В равной мере не находят отклика и мои предложения. Ни отказа нет, ни заинтересованности.

Нужно найти национальное. А где и в чем она — моя национальность украинца? Ничего не мерещится... Речью занимаюсь исправно, а в остальном... темна вода во облацех.

27.IV

Вчера смотрел «Украденное счастье» у франковцев. Какой плохой театр. Какой плохой спектакль и как велик Бучма! Вот кого бы надо было пробовать на Богдана, а не Добровольского. Игорь говорит, что старость Бучмы не дает ему возможности делать Богдана и не его темперамента эта роль. «Богдан должен быть мужик. Иначе мы дадим оправдание зрителю, что правильно сделала Гелена, сбежав от него, старого мужа...» Что же, может быть, это верно. Во всяком случае, я это должен намотать на ус.

29.IV

Еще одна проба.

Читал Игорю монолог на репетиции, на которой я сам настоял. Работу принял: «Вот это то, что должно быть». А на съемке я сбил темп, засуетился. Боюсь, что форсировал звук и не преувеличил ли мимически? Черт меня возьми, никак не сброшу ростовские навыки.

«Богдан Хмельницкий», 1941. Довбня — Б. Андреев, Богдан — Н. Мордвинов

Еще снимал сцену с Кривоносом в «Раде». Говорят, хорошо. И мне также кажется, но это тихая сцена! Игорь сказал, что отдельные куски можно даже в картину помещать. Он находит, что роль «прощупывается». В группе были возбуждены, пожимали руки, причем это старался сделать каждый, что неспроста. Как будто ставили на меня, не будучи уверены во мне, и вдруг выиграли... Впрочем, кажется оно так и есть.

Я обрадован больше всех, хотя и не подаю виду — мне, мол, это раз плюнуть... Так хочется сыграть эту роль! До того хочется, что, кажется, мне будет дурно, если вдруг пробу забракуют и мне откажут в съемках... Но это только суеверие. В душе — уверенность.

Москва

1.V

Звонил Ромму и Березанцевой *, очень обрадованы. «Ждут встречи», «серьезный и упорный расчет»... Свешников ** привез материал, смонтируют и завтра будут показывать Комитету.

Мачерет просит не отдавать своего времени на съемку «Богдана». Имеет расчет на меня.

5.V

Вопрос еще не решен. Вяжут они меня по рукам и ногам. Вопрос оказался сложнее... финляндского — тот решился быстрее. Хотя понятно, актер молодой, неопытный, не то что любая молодая девушка, приглашаемая на главную роль.

Поздно ночью, наконец, получил извещение, что проба утверждена. Ну, теперь держись Н. Д.!

Не знаю, как работает Савченко с актерами? Хоть бы он был ко мне повнимательнее и помог мне, это и ему была бы польза. Ведь в сущности я не знаю кинематографа.

6.V

Штраух предложил мне работать Паратова в театре Революции.

Пока надо сделать одно, но основательно. Много вышло исторических фильмов с орденоносными актерами. Надо не осрамиться.

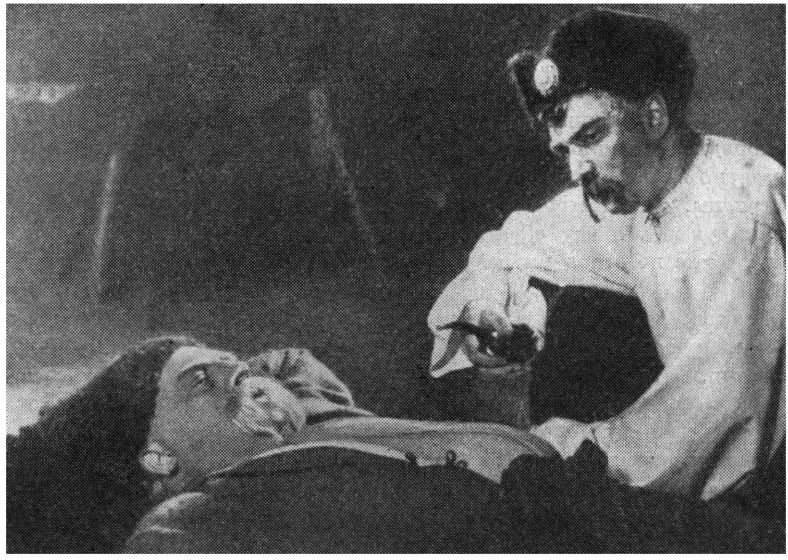
Киев

15.V

Ха-ха-ха! Все по-старому. Жить негде. Делать нечего. А вызывали, торопили. Платят ведь не свои.

---

* Помощник режиссера по фильму «Мечта». — Ред.
** 2-й режиссер «Богдана Хмельницкого». — Ред.



«Богдан Хмельницкий», 1941. Тур — Р. Ивицкий, Богдан — Н. Мордвинов

16.V

Вчера и сегодня гонял на лошади — учился верховой езде. Ноги болят, все тело ноет. Но усталость приятная, чудесный спорт. Под тобой — живое существо, со своим характером, индивидуальностью... Гляди в оба. Оно чувствует тебя лучше, чем ты его.

Смотрел съемку «Корчмы». Увлекательно. Первая съемка. Но здорово. Игорь молодец. С большой изобретательностью и органично решает сцену Игорь, со знанием своего дела играет Жаров. Здорово он расправляется со всеми: и с актерами, с режиссурой, с дирекцией. И все пляшут по его дудке. Здорово он их знает.

Играет он также не украинца и не пытается играть, но смело, сочно, интереснее, чем все, что делал до сих пор в кино. Наверно, на экране получится очень убедительно. Но и роль хороша!

Цесарская * показала, что она не актриса, но со своими внешними данными и при долгой муштре будет убедительна.

Очень смешон Дунайский **.

* Исполняла в фильме роль шинкарки. — Ред.
** Снимался в роли Шайтана. — Ред.

22.V

Главным образом занимаюсь верховой ездой, от себя — текстом. Не снимаюсь — группа в простое. На фабрике нет денег, чтобы наладить экспедицию. Живем на студенческом положении. Начались дожди, следовательно натура отпадает. Кажется, эта группа не отличается от всех прочих и, в частности, от тех, которые существовали в 35 году *. Ничего не изменилось под киноluной.

Работаю над ролью. Трудно оправдываются схематические места, а их в роли масса.

Сегодня в ресторане у меня ни с того ни сего лопнул бокал, и вода полилась на стол... Так вот стоял-стоял и лопнул! Хоть бы я к нему притронулся... Уверяют, что хорошая примета. А у меня екнуло сердце, хоть не верю ни в какие приметы. Сколько еще в человеке первобытного.

28.V

За то время, пока я не снимался, в кино ничего не изменилось. Все та же неорганизованность, безалаберщина. Бегают, тормо-

* В 1935 году Мордвинов снимался в фильме «Последний табор». — Ред.

шатся, ругаются, часами болтают — пока нет солнца. Выглянуло солнце — либо пленки не оказалось в запасе, либо аппарат не заряжен, то костров не разжечь, разожгли костры — подложить нечего, наконец все в порядке — зашло солнце. Три дня прошли бездарно на редкость. Из Киева езжу в Новопетривцы, где выстроены декорации «Сечи», гримируюсь... и еду обратно разгримированный. Даже не стоял ни разу под аппаратом.

31.V

Ездили на «Сечь». Нынче полил дождь. Опять пришлось разгримироваться и ехать обратно.

Вчера снимал первую часть монолога.

Какая-то чепуха получается: теперь вдруг Игорь потребовал темпа, от которого усиленно отказывался. И «размеренная речь украинца» полетела к черту. Возвратились к моей трактовке монолога, а свежесть потеряли. Монолог мне разонравился — замучен.

По-прежнему Екельчик два часа ставит кадр, масса дыму, зеркала и — полминутная репетиция. Сняли и... как оказалось, все не то. Дымы работают, зеркала на месте, а актера нет. Испорчена пленка, ушло время, истрачены большие деньги и понапрасну... душа места не находит.

Очевидно, завтра перейдем в павильон.

2.VI — весь день снимал монолог на «Сечи». Устал, охрип, а режиссер... доволен: «Долой поставленный звук. Вот теперь темпераментно, сочно, убедительно». Игорь все время следит за выкорчевыванием остатков театральности, очень прошу об этом его и я: сам я стал невнимателен—устал, плохо слышу себя.

Сегодня доснимали «Сечь». Игорь боится, что вчера последние куски сняли очень поздно, не будет ли темно. А сегодня, после съемок, он группе сказал, я слышал сам: «Товарищ сегодня работал очень здорово». Я сделал вид, что не слышал, но доволен.

Игорь загорелся и все время твердил, что видит монолог «в бешеном темпе» и в громадном накале (?!) Поздно. Зачем я позволил тогда переубедить себя! Теперь кусай локти, пересъемки не будет. Не послушался бы его в свое время и весь монолог звучал бы иначе. Я же неопытный кинематографист. Думал, может быть, так и надо. Ан, так не надо!

Игорь понял, что дал маху, начав снимать сразу монолог, не дав мне повертеться перед аппаратом в менее ответственных планах. «Да, ты прав, этот монолог надо было снимать ближе к концу».

Все довольны, а мне что-то неспокойно. Или я в самом деле сумасшедший?! Беспокоят меня кадры, где я, уставший, нажимал, будучи пустым, играл на холостом ходу.

Вот ведь беда: я сыграю хорошо, оператор бракует дубль — у него «дымы не выразительны», получились дымы, я — не больше, чем корректен. Вот так и живем... и никак не сведешь концы с концами.

Собранные в одно соображения по сценарию и роли Богдана Зиновия Хмельницкого.

4.VI

Думаю, надо исключить из ленты орлов, зверей и прочую живность, что пасется в небе и в степи — дурная символика.

Сократить некоторые тексты, проверить — многословно. Люди на Украине неразговорчивы, особенно мужчины. Речь надо отточить до предела.

В фильме украинская речь или речь русская, или русская с украинской мелодикой?

Необходим ли Тимош? И все сцены, связанные с ним? Думаю — нет. Его намеки на неверность жены Богдана — наивны.

Если эпизод все-таки остается, Богдану идти от хмурого, озлобленного, сурового, замкнутого, Богдана в себе — к озадаченности. «Что это значит? Что они знают, чего не знаю я?» Но, повторяю, мне этой сцены не хочется. И вообще не начать ли фильм вообще без Богдана, пусть о нем говорят, интригуют зрителя, а его нет? И лишь потом показать его думающим над Днепром... Это будет внушительнее. О нем все скажут, события будут ясны и какая роль в этих событиях ему приготовлена тоже выяснится, и вот — он. Так хочется сделать, исходя из каких-то законов, заложенных в самом сценарии.

Врага надо сделать подлым, надменным,

«Богдан Хмельницкий», 1941. Богдан — Н. Мордвинов, Гелена — Г. Жуковская

злым, сильным и ни в коем случае — не мелким, трусливым и слабым.

В запорожской части хочется видеть: руководителей — собранными, озабоченными, мобилизованными, думающими, решающими; войсковую часть — собственно запорожскую — бездумную, удалую, широкую, богатую, вольную; максимовскую, крестьянскую, в противовес — присматривающуюся, оборванную, голодную, замкнутую, загнанную неволей, истерзанную, гневную.

Есть опасность, что сценарий может распасться на ряд жанровых картин, стать этаким обозрением. Нужно все соподчинить одному и главному, направленному на освобождение Украины от рабства.

Вторая половина сценария благополучней.

Взял в руки голову казака, смотрит, вынимает душу.

Сцена в посольстве очень спокойна. Она должна быть напряженней, озлобленней.

Отповедь Киселю надо сделать сильнее стилистически и эмоционально.

На площади основное должно быть — «На бой, на страшный, жестокий бой», собирать людей положить жизни, а не забрасывать шапками, как часто видишь в наших фильмах, и чего рецидивы имеются и здесь. Надо создать впечатление чрезвычайного риска: либо жизнь, либо смерть, так как силы противника превосходят и количеством и вооружением.

В сценарии роль Богдана выписана лучше, чем в пьесе. Но здесь во много сильнее и Гаврила. Это опасно для фильма в целом. Не превратить события, которые оплачены горами трупов, горем целых поколений, реками крови,— в шутку.

Роль Богдана перенасыщена планами, где он думает, решает, смотрит и пр. У него мало действия. А оно необходимо, и как его развернуть, авторы не знают. Табор живет наполненной жизнью, а ему, Богдану, нечего делать, и режиссура тогда заставляет его думать. Очень ощущается в сценарии, что жирных красок, которые авторы рекомендуют табору, у них не хватило для характеристики Богдана. Поэтому еще раз сосредоточиваю внимание на том, чтобы найти выход из положения, который не будет компромиссом и который отведет недоумение зрителя — показать его, Богдана, потом, а не в начале фильма.

Отношения с женой чрезвычайно сложны для актерского оправдания. Очевидно, они

должны быть построены на том, что Богдану абсолютно некогда заняться своими переживаниями и подозрениями, и любовь, которая не требует обоснований и таится в его сердце, как нечто очень дорогое и незапятнанное, единственное, что не требует от него усилий, только она и живет сейчас в его сердце. В эту-то точку и бьет Лизогуб.

От темы жены не должно стыдливо отмахиваться или делать ее проходной, события надо нагнетать так, чтобы было ясно, что Богдан в самом деле сосредоточен на основном и нет ему никакого продыха.

Относительно измены жены — смутное, далекое предчувствие, не подозрение даже. Доказательств нет никаких. Иначе будет трудно оправдать события так, чтобы зритель не имел к Богдану Хмельницкому претензий. Подозрения мучительны, но они — не доказательства, кто бы и что бы ни говорил.

Дурные догадки навевает не она, она не дает повода к подозрению... и тем тяжелее ему выслушивать казаков. Повод к подозрению в неверности подает не она, а казаки, которые «краснеют», «бледнеют», «темнеют» при ее появлении. Тем больше Богдану должно хотеться ее защитить. И очевидно, на этом отрезке отношений Богдан должен думать только о личном, неприязненном отношении к ней казаков. (К тому же в казачьем таборе нет места женщине. А он нарушает это правило.)

Найти песни грусти, песни радости.

Образованность, хитрость и честолюбие, ум, воля, храбрость дают ему власть над войском. Надо мне научиться повелевать, ставить каждого на его место.

Проследить формирование характера от личного к общему. Или эта линия уже завершена?

Взяли в плен жену, и он мстит? Или гражданский, патриотический долг главенствует с самого начала, а личное осталось за кадром? Тема жены — побочная, добавочная, но не изжитая и не безразличная, по-прежнему волнующая его и как человека и как мужчину.

Запорожцев мобилизует как силу, которая поможет сделать Украину свободной. Он не намерен делать из казачества касты, главенствующей над остальными, над крестьянством.

Богдан не только голова войска, он — сын народа, ум и сердце его, выразитель его желаний и мечты.

Он любит юмор, песню, пляску, умеет выпить.

Гаврилу он любит за то, что тот умен, хитер, предприимчив, честен, предан, весел, жизнелюб...

К Туру относится как к средоточию народной мудрости — с почтением, с особым вниманием, сыновней признательностью. Сцену прощания надо укрупнить насколько только хватит сил. Но не делать из нее гиньоля. Тур идет на святое дело, на которое пошел бы каждый из запорожцев.

К Кривоносу относится как к бесстрашному храбрецу и как к совести народной, как к умудренному опытом вождю крестьян — тепло. Как к любимцу народа. Верит ему и слушает его.

К Богуну — как к отважному, молодому, неистовому, будущему полководцу, красивому, статному, душевному, преданному идее освобождения народа и, немного, как к своей молодости.

К Лизогубу — как к себе на уме, но прекрасно знающему свое дело, исполнительному, предприимчивому писарю с головой (писарь— министр иностранных дел, дипломат в Запорожском войске). У Богдана с ним много общих тем для рассуждений о государственном устройстве, о взаимоотношениях с иностранцами и пр., но внутренний холодок Богдан не может к нему преодолеть.

Вскрыть и в мирные дни лирику народа, национальное обаяние.

Найти места, где Богдан озадачен, поражен, не видит выхода, сомневается...

Разбита огромная любовь. Крушение веры.

Сейчас в сценарии нет его влияния на дела лагеря. То же, что напрашивается — нудно, не от искусства. А искусство, кроме верного, должно нести и интересное. Остальным пусть занимаются историки, но и им это качество в работе не лишнее, хотя, на крайний случай, они могут обойтись и без зани-

«Богдан Хмельницкий», 1941. Богдан — Н. Мордвинов

мательности. Нам же она необходима. В таком случае, видимо, надо вести параллельные линии — табор живет своей заботой, Богдан своими мыслями. И эти две самостоятельные линии должны соподчиняться одной и главной — заботе о благе народа, которой каждый приносит свои посильные плоды. Таким образом заставить зрителя поверить, что здесь все идет разумным и направленным путем. Что у лагеря есть крепкая голова, сила, вдохновитель.

Богдан не должен быть холодным стратегом. Мне кажется, он радуется своей выдумке, как ребенок (быки-атака, экзекуция Гаврилы). Игра ва-банк, ставка, азарт, ненависть; дает команду, врезается, дерется; сам главный зачинщик и голова. С ним живется вольно, но не бесшабашно. Это не столько товарищ, сколько душа и мозг войска. Панибратство с ним невозможно, казаки его уважают за его несомненные достоинства, но и боятся его.

Рост роли — от мрака к освобождению из-под его власти, к освобождению от собственных пут, от пут находящегося в рабстве народа — к независимости.

На первый взгляд — суровый, одинокий, нелюдимый, а копнешь, оказывается, он совсем другой, человек большой души и сердца, легкий, отзывчивый.

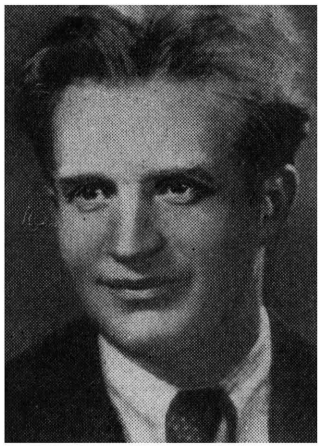
С Геленой... Может быть, он стыдится своей любви, как слабости, перед казаками, перед ней... Не показывает ей своей любви — не место и не время. А любит сильно, страстно, одержимо и... одиноко.

Богдана должны бояться и уважать. Все ждут, как чрезвычайного события, чем кончится его инцидент с Кривоносом. Очень обрадованы благополучным исходом.

Сейчас табор живет особняком, но каждый должен знать, что где-то рядом Богдан. Каждый относится к нему по-разному, по-своему, но относится непременно.

Мысль об освобождении Украины — всепоглощающа.

Когда я смотрел «Невского» и «Пожарского», мне не хватало вдохновенного представления о старине. Мне кажется, это необходимо в такого рода произведениях. Тех людей и те события мы представляем как-то былинно, через сказы, опоэтизированно, и как мне кажется, разрушать такое представление —



И. Савченко

значит разрушать правду сказа, созданного вдохновением народа.

Нужны опоэтизированные образы, нужна реальность романтики, а для этого совершенно обязателен поэтический домысел.

Богдан Хмельницкий — не свалившийся с неба спаситель родной земли, он плоть от плоти, кровь от крови своего народа. Он выпил со своим народом полную чашу и радости и горя. Богдан не некая обескровленная и отвлеченная фигура или символ. Это реальный человек, с его слабостями и силой, воспетый легендой. Он вместе со своим народом выносил все тяготы, свалившиеся на родину. Вместе с народом он переживает радость освобождения от ляхов. Сама Украина, забеременевшая от слез, родила Богдана.

Хорошо бы на месте замученного Тура встретить Довбню. Сыграть бы преемственность подвига, вместо стариков, замученных, убитых, посаженных на колы, сожженных на столбах и в медных быках... выступает молодое поколение — Богун, Довбня и другие. Поколение, в которое должно верить, которое не отступит, как не отступало и старшее.

На этом этапе жизни Богдан встречается с новыми — богатырскими — качествами народа, которые никогда не дают людям привыкнуть к ним, никого не оставляют равнодушными, всегда дают повод к восхищению, к гордости за человека. Тур, смеявшийся на дыбе, казаки, сгоревшие на столбах и со смехом плевавшие в рожи пришельцев, живут не только в памяти их товарищей, но и в продолжателях их дела — в народе.

А может быть, при этой встрече даже дать Довбне другое имя? Сообразно тем новым функциям, которые он понесет в жизнь? Тур и Довбня — два поколения богатырей. Один как бы выпестовал и уберег для борьбы Богдана, движение украинского народа за освобождение создало другого. Это неразрывная цепь, традиция богатырская, это настоящее, которое вынашивает будущее. Богдан — среднее звено этой неразрывной цепи. Но для того, чтобы цепь не разорвалась, может быть, Довбню надо наделить новыми качествами, которые будут его рекомендовать, как будущего борца, чтобы через него просматривалось будущее...

С этими новыми качествами они остаются представителями все того же богатырского племени, орлами одного гнезда. И в этом великом деле Довбня нашел бы применение своим богатырским силам. Иначе что же бы он делал? Мял кожу своими лапищами, бил молотом, изредка ломал бы кому-нибудь ребра... да и драться-то скоро стало бы не с кем и ни к чему. Боялись бы.

В отношениях к Туру и Довбне Богдану надо найти нечто такое, что говорило бы о нем, как о человеке прозорливом.

Всех их объединяет одно общее, но все они так различны. Иначе Богдан был бы Туром или Довбней среднего возраста.

Отпуская Тура на смерть, Богдан понимает Тура. Он этим делает Туру последнюю «услугу». Он сам был бы рад «услужить товариществу» таким же образом. «Дай мне бог умереть на дыбе или так, оказав услугу товариществу»,— заклинало казачество.

Богдан — крепость. Он храбр, как лев, хитер, как змея. Удержать булаву нужны не только сильные руки простодушного добряка, здесь нужны сильные руки воина и мозг дипломата.

Сейчас тенденция образа не очень точна.

Съемочная группа фильма «Богдан Хмельницкий»

По сценарию он уже полководец, а нужно выйти к народу как бы без шапки, и когда все сняли шапки, он ее наденет — возьмет власть.

Думается, что Богдан должен быть проницателен, видеть людей насквозь. К Лизогубу должен быть насторожен. А не должен ли Богдан увидеть — почувствовать что-то непростое во сне Лизогуба? Впрочем, беда в том, что и сам он с предрассудками не разделался.

Иногда надо чувствовать, что в лице Лизогуба в лагере появилось что-то постороннее. Не давать это почувствовать Лизогубу, но все время следить за ним. Богдан ждет и собирает улики. Притворяется невидящим, да и себя одергивает: да нет, не может быть!— Думает.

Зритель не простит Богдану его близорукость, тем более, что его предупреждают. В документах эта история темна и растянута на годы, а в искусстве эта нить должна быть туже затянута, концентрирована и понятна.

Богдан был и страшен и ужасен. И не надо делать его человеком, омытым борной кислотой. Он и пил, и любил, и пел, и смеялся — был человеком, а не «государственным деятелем». А мстил так, что и чертям бывало страшно.

Работая со сценарием, я сначала думал, что все много легче и проще, оказалось же все значительно труднее.

Богдан в истории недораскрыт, в его биографии много «белых пятен». Взаимоотношения с женой не ясны совсем. Казачество так ненавидело жену, что не сохранило даже ее имени.

Надо:

Проштудировать Тараса Бульбу, просмотреть шиллеровского Валленштейна, Историю тридцатилетней войны, польских авторов... Перерыть литературу о Сечи... Иезуит

Фурье — о подводных лодках, поход на Синоп.

Мысли, задачи, подтексты. Сквозная линия. Куски...

Решить, о чем в каждом данном куске думает и что решает Богдан. Как решает. Уточнить скрупулезно, чтобы не повториться ни в одном месте.

Выбрать характеристики, даваемые ему разными действующими лицами по ходу действия. И что найдется в литературе.

Слушать украинскую речь, «думы», найти характерное для речи Богдана.

Найти походку, интонацию, жест, как сидит в разной обстановке, в разное время, с разными людьми.

Научиться владению клинком, бою на саблях, верховой езде, отлично играть на бандуре, танцевать запорожский, польский танцы.

Если вначале Богдан «пристраивается» к казачьим настроениям, слушает здесь, там, находит решения, то потом, когда он возглавляет движение, решения его совпадают с настроениями массы; являясь как бы душой движения, он является и его выражением.

Финал надо сделать так, чтобы чувствовалось раздумье Богдана при решении основного вопроса о союзе с русским народом. Как это сделать, еще не знаю, но надо сделать очень деликатно, чтобы не было натяжки, оголения, так характерного для наших фильмов.

В Сечи надо гулять во всю ширь натуры, как только по плечу характеру. Как будто ни опасности, ни надвигающихся событий нет. В подготовке к войне — широкий, могучий размах.

Очевидно, в зубах всегда трубка.

Бражничество. Бешеная, разгульная веселость. Грубая прямота времени.

Из книг:

Огромная уверенность в себе, в своем, личном авторитете, колоссальная изворотливость, ловкость, громадная воля и храбрость, лукавая сложность замысла. Хладнокровие. Гордая уверенность.

Не делился своими планами, потому что его сложной игре мог воспрепятствовать даже Кривонос. Не посвящал в свои планы никого.

Изумительная виртуозность и уверенность, с которой недавний сотник, всего несколько месяцев тому назад известный только нескольким своим сородичам, осуществляет глубокую и сложную политику, управляет массами и с достоинством ведет переговоры с крупнейшими европейскими государствами.

Богдан по примеру истых запорожцев довольно часто прикладывался к горилке.

В общем, чем больше читаю, тем больше нахожу подтверждений, что домыслы мои правильны и роль строить я хочу по верному пути.

Что из всего того, что я надумал, примет Игорь?

От чего отречется, в чем я окажусь недальновидным и «заумным», покажет время.

Выслушал он меня с большим вниманием, кажется, что-то ему запало в душу.

А мне все равно, я не гордый, главное, чтобы роль получилась, а для ее воплощения нашлось верное «ложе».

Игорь молчит, как должен молчать мой Богдан.

Впрочем, они крови одного народа.

5.VI

Вчера начал снимать «Кузню». Но съемка не состоялась. Слишком долго манежились — ушло солнце, объект не стали снимать — не выгодно по свету. Отменили.

Сегодня примерно та же картина, но только «молоко».

Итак, за весь день снято два кадра. Думал, что сегодня уеду, ан приходится еще на день остаться, и это из-за двух кадров.

Кое-кто смотрел снятый материал «Сечи». Говорят: ничего... Вот тебе и раз! Это центральное-то место в роли и в картине, и вдруг — «ничего». Хвалили-хвалили и... Сердце упало.

6.VI

Кончил «Кузню».

Черт его знает, ощущение такое, что делаю все вполнакала. Будто бы прилично спел песню, хорошо играл с казаками, убегал от них, но уверенности и покоя нет. Все еще

действую не от образа, где-то нащупываю и опять теряю. Что же нужно мне в роли?

До чего несвоевременный вопрос. Казалось бы, что уже все должно быть ясно, раз начались съемки, но такова практика кино, что все важно в производстве, кроме подготовительного периода, самого важного в фильме — подготовительного периода актера.

Как бы пленка не запечатлела мое сомнение — она ведь коварна, тогда беда.

И еще одно сомнение — нужна ли эта «Кузня» вообще в картине?

Начать бы фильм сразу с раздумья Богдана.

8.VI

Вчера загримировался в расчете снять ночную встречу с Кривоносом, но завезенная осветительная аппаратура оказалась недостаточной по силе. Съемку отменили.

Снимали эту сцену сегодня. Вчера отменили съемку, а не отрепетировали массовку, и сегодня... испортили 150 метров пленки — сцена не получилась. Испортили пленку и... настроение. Два моих средних плана решили переснять.

Днем смотрел отобранные куски монолога на «Сечи». Чудесные операторские и режиссерские планы. У меня — все на большом волнении, есть темперамент, горячность, некоторая убедительность, хорош костюм, грим, но... жилисто и несвободно. Нет настоящего жеста — не найден он. Иногда в нем чувствуется необходимость, а его нет почему-то...

Очень меня бранил Игорь: «Большой художник, а искусственно ограничиваешь себя, какие-то непонятные эстетические нормы властвуют над тобою. Пресловутая «система» ваша заковала актеров, и не можете вы вырваться из ее пут. Все не веришь в то, что я тебе говорю. На вот, сиди в просмотровом зале, изучай материал, любуйся... Ты сам себе враг».

Вижу сам, что все могло звучать в сто раз сильнее и мощнее, и убедительней, но не надо было начинать съемок с монолога. Надо было начать съемки с «Кузни». Надо было налечь на репетиции, а их совсем не было.

А, да что теперь пререкаться?! Режиссер великолепный, оператор показал себя художником, и лишь актер напортачил и должен отвечать за все. И это правильно: «Тебе большие деньги платят»,— все правильно, но досадно и стыдно... Словом, все надо проще, свободней, жизненней...

Я прямо-таки растерялся от неожиданности, стыда и непоправимости, растерялся и сказал:

— Пока не поздно, Игорь, смени меня — я не хочу испортить тебе дело!

Мучительно смотреть на себя в кино. Вот кто бьет без жалости и скидки. Это не сравнится ни с одной рецензией любого зубодробилы-критика.

13.VI

Днем снимал «Кузню», вечером встречу с Кривоносом — ночные куски. И нынче слышал тихий разговор в группе: «Мордвинов сегодня хорошо работает. Видимо, все учел, в чем ошибся на первых съемках».

Кажется, я начинаю понимать себя.

Смотрел куски «Кузни». Это лучше. Но и думал я о себе тоже лучше. Мой самый суровый критик — экран — бьет меня нещадно, не дает ни покоя, ни скидки, ни снисхождения. Не могу понять, где мой Богдан. Все, что было «лучше» за последние съемки, это—лучше вообще, но не от образа Богдана. Я так понимаю это «лучше». Куда идти мне? К тому, что вообще лучше «по жизни»,— это и мне проще, — или все-таки искать, как облечь это «жизненное» в то, что характерно для моего Богдана? Конечно, последнее, скажет каждый, и мне так кажется, но... я не знаю этого, нет решения и нет времени для поиска: все мои попытки фиксируются на пленке и чуть они получше, кадр больше не переснимается, делаются лишь дубли. Если же я поднимаю вопрос о том, чтобы переснять кусок, мое требование расценивается как каприз.

Игорь больше не верит в мои «идеалы», хотя в моей ошибке повинен столько же, как и я сам. Он считает меня мудрствующим, которого лучше не слушать, а заставлять делать то, что режиссеру кажется правильным.

Он умница. И я без ложного самомнения готов его слушать, но вот чего он не учиты-

вает, считая меня замудреным, что я разворачиваюсь тогда, когда мне все понятно. Мне необходимо все понять и утвердиться, и тогда...

Киев

1.VII

В поезде говорил о Богдане с бывшим директором фабрики.

— Все хорошо у вас, только мало величественности,— сказал он.

Прав он или нет? Или это штамп в представлении о «вожде»?

12.VII

Писать некогда, с восхода и до захода солнца — съемки.

Кончаю объект «Желтые воды». В группе по-прежнему страшнейший ералаш. С тех пор, как я появился здесь, я был свидетелем стольких недоразумений, такой нервячки, что можно подумать, это делается нарочно. Но увы, такова норма жизни на кинофабриках. Да и к тому же действительно трудно. Одних красноармейцев... шесть тысяч человек, их надо одеть, вооружить, поставить на места, научить что-то делать, каждому объяснить, что смотреть в аппарат не положено и что это — бой, что смеяться в это время не годится и пр. и пр. А тут еще такой случай: наконец расставлены войска, дана команда к съемке и вдруг — у нас всегда «вдруг» — солнце заходит за маленькую тучку, в пятачок. Ну, ждем — все на своих местах. А пятачок крутится и крутится на одном месте и ...сопровождает солнце. Мы, утомившись, присели, размагнитились, у меня устали глаза от подсветок, солнца, и я надеваю темные очки, и опять тарахтим по всяким делам и на всякие темы. И так час, другой. Войска расползлись, актеры — кто куда. А тучка вертится и дразнит и не уходит никуда от солнца. Ну надо же такое! Солнце через полчаса-час скроется за высокой горой, у которой мы снимаем, и съемка сорвется. Нервничали, чертыхались, смеялись, успокоились, забыли и... вдруг яркий свет чистого солнца. Спохватились и... заорали все, кому надо и кому не надо. Кое-как восстановили порядок. Команда, призывающая ко вниманию: «Мотор! Коля, давай!» И я даю команду по войскам: «На Желтые воды!» И двинулась конница, да так, что у меня мурашки по спине, так это внушительно и страшно. И опять вдруг:

— Колька, черт тебя задери! Что ты наделал?!

— Что? — ору в ответ группе и Савченко: они от меня за двести метров.

— В чем ты снимался?

— Как в чем?

— Черт! В черных очках!

— А вы что смотрели все! Черти!

— Все по своим местам! Скорее, скорее, товарищи, скорее! Солнце заходит.

Все несутся по своим местам. Елико возможно держат строй. Мгновенная команда: «Внимание, мотор!»

На этот раз план был снят, но дубля мы не смогли сделать. Итак, теперь все зависит от того, получился ли план вообще, и от того, не запорют ли пленку в проявочной.

Работа моя над ролью, говорят, дает хорошие результаты. Игорь вчера сказал: «Твоя работа день ото дня меня устраивает все больше и больше. Мне нравится все, что ты находишь».

Еще одну незаметную, но важную ошибку подсмотрел я у себя: на крупном плане я теряю объект. Общаюсь с воображаемым партнером и оттого глаза мои бегают, не останавливаясь точно на предполагаемом месте партнера. И оттого нет общения, есть передача текста, в р о д е как партнеру. Стал ставить партнера или его подменяющего. Пошло дело.

Киев

24.VIII

Опять дорога, теперь на Львов.

За эти дни я просмотрел весь материал. Добротно. Куски так точно и четко сделаны, что, кажется, сяду и склею картину. Какой молодец! Вот что значит мыслить монтажно. Как разворачивается талант Игоря! Скоро придется обращаться к нему, как к... Игорю Андреевичу. Подобранный и подмонтированный монолог на Сечи звучит волнительно, темпераментно, он скуки вызывать не будет.

Ах, как бы он мог зазвучать, если бы я его снимал сейчас, например.

Игорь окрылен. Впечатление людей, видевших материал, только хорошее. Прогноз самый радостный.

Сомнения относительно моей кандидатуры ни у кого не возникает. Появилось некоторое количество «ревностных поклонников таланта».

Злочев. Пидгирцы (Подгорцы)

25.VIII

Самая сокровенная тайна нашего искусства — борьба с собой, своими немощными средствами, средой за точку зрения, за свое право на суждение. От борьбы — чувство. В сопротивлении крепнет оно, опрокидывая и сомнение и неуверенность.

В жизни не бывает—вот кончилось одно, зачалось другое. В жизни куски не разграничиваются один от другого красной чертой, как это делаем мы, артисты, в своих ролях. Нет, в жизни одно в другом. Настоящее несет всю тяжесть предыдущего и всю радость будущего. Или наоборот. Это и есть «сейчас».

26.VIII

Мотаемся от Злочева к Пидгирцам и обратно. От нечего делать устраиваем с Игорем соревнование: кто кого перепоет. Кто больше знает песен. Я пропеваю песню, он ее или слушает, или вторит, если знает. Потом меняемся ролями. Хороший слух у него.

За все время один съемочный день: дожди или пасмурно.

30.VIII

Осмотрел все окрестности Пидгирцев.

...Исключительный и крайне своеобразный пейзаж. Это не Крым и не Кавказ, не Волга и не Кубань...Это предгорья Западной Украины. Панорама меняется чуть ли не с каждым шагом. Мелкие наделы крестьянских земель лежат причудливым разноцветным ковром. Холмы, то лесистые, то в камнях, то в траве, а то разбитые на мелкие участочки пахоты. Глаз не оторвешь! Бедно, но красочно.

Замок, который мы будем снимать, принадлежал Конецпольскому (XVII век). По этим плитам ходили все герои нашего фильма. Богдан, по преданию, стоял с войском на противоположном холме. А эти трехсотлетние липы, в три обхвата, были свидетелями всего того, что происходило у этих стен. Они помнят и Золоторенко и самого Богдана... Все так хорошо сохранилось, что кажется, хозяева только что покинули замок.

Бродил я и по замку, по крепостным стенам, по рву, некогда заполненному водой... Побродил я и по подземельям замка... Голые стены, без единой самой махонькой щели на волю — темнота абсолютная. Кое-где кольцо или крюк в стене — очевидно, места к которым приковывались запорожцы, украинцы. По предположению, они томились где-то здесь. Может быть, именно в этом подвале. Я остался один. Погасил свечу. Прислушался... присмотрелся... Не обнаруживается ни одного контура, напряженное зрение не в силах разглядеть ничего.

И вот... актерское воображение... Оно типа галлюцинации... Видят же воду заблудившиеся в пустыне, оазисы — люди, обожженные солнцем. Так и я... перед глазами вдруг стали появляться сначала общие очертания людей, а затем — их измученные, исхудалые лица, с огромными глазищами в черных глазницах, взывающими ко мне: «помоги», или «расскажи», или «воспой»... что-то такое...

Мне стало так страшно! Этот момент взвалил мне на душу такую ношу, такую ответственность за то, что я делаю, что должен сделать, что я опрометью вылетел оттуда наружу... и никак не мог поверить, что есть «свет божий», что кругом жизнь, что сейчас XX век, а я актер, что кругом происходят новые, противоречивые события нашего века...

Я никому не расскажу этого случая, но мысли о тех глазах и измученных душах я непременно должен передать в своем образе.

31.VIII

Проводили нашего талантливого Полицеймако. Сколько он вносит веселья в работу, удивительно. Человек большого обаяния, остроумен, неуемен. На съемках целый день хохот. Все смотрят ему в рот. Чудесный, сильный, низкий голос. Прекрасно поет.

Я получил настоящую радость от общения с ним.

Броды

21.IX

Уже второй раз выступаю перед молодежью. Читаю Горького и Пушкина. Слушают удивительно заинтересованно. Был кое-кто из группы. Выступление, кажется, всем понравилось.

22.IX

В Злочеве смотрел новый материал.

Меня хвалят. Даже аплодировали несколько раз... Хвалит Игорь.

Мне кажется, что материал становится все лучше и лучше. Только не громко ли все? Достаточно ли просто?

Не знаю кино. Все на ощупь. Не понимаю... Да, нет, наверно, понимаю, только боюсь сглазить. Понимаю, что не верно, а вот как сделать, чтобы было все время верно, этого я не знаю.

4.X

Поссорился с режиссерами — обманывают со сроками, не считаются ни со своими обязательствами, ни со словом, данным мною театру. Недоснявшись уехал.

Дожди без конца, чужие люди... все гонит домой. Хочу домой. Не могу больше. У меня уже не нервы, а нечто оголенное.

За последние дни сняли лишь... бой на шашках, это... три полезных метра! Въезд в ворота замка недоснял, забунтовала лошадь. Тренировал, тренировал ее проезд в узкую щель ворот с крутым поворотом и остановкой точно перед аппаратом, в трех метрах от него, а как дали дымы, взрывы и прочие шумы боя, она забеспокоилась. Раз отснял, а на второй — на дыбы, глаза налились кровью, ноздри раздуты, повода не слушает и, остановившись перед аппаратом, через мгновение махнула через него в группу стоявших у аппарата операторов и режиссеров. Перемахнула и остановилась на обрыве рва с водой. Еле удержался.

Хозяин коня, командир, сказал, что больше сниматься на этом коне нельзя. Дело кончится плохо.

Вспоминаю инцидент с этим конем. Я подъезжаю к столам, выстроенным на площади, где обедала наша группа. Я отснялся и, что называется, отпустил повод. Еду к столам — плюхаю. Подъехал. Мой конь ни с того, ни с сего становится на дыбы и передними ногами на обеденный стол! Как он не придавил обедающих, не понимаю, потому что махнул он через их спины. Вот черт!

Москва

26.X

Говорил со Свердлиным. Он очень взволнован и взволновал меня. Расценивает картину «Всадники» как «неважную» и винит в этом Савченко.— «Он не умеет ни работать с актером, ни монтировать. А в монтаже актера режет нещадно».

Не знаю, как он монтирует, но снимает монтажно. Как работает с актером? Да почти никак. «Вам деньги платят, — говорит он,— вы и работайте». Но это только по форме так, а глаз у него пристальный, и с актера он его не сводит. Мне почему-то кажется, что смонтирует он «Богдана» здорово.

Киев

20.XI

Смотрел материал по Западной Украине. Очень добротно сделано. Иногда прямо-таки ожившие гравюры.

Эти кадры — жаль их мало для меня — все лучше и лучше. Начинаю приобретать покой и уверенность, привыкая к объективу. А если говорить совсем по секрету, по большому счету, я только начинаю делать роль... Делаю вид, что я спокоен, но начинаю понимать, что актер-то я не такой, как о себе думал. Признаваться горько, но необходимо, а то хуже будет.

Да... кино — беспощадный судья.

22.XI

Вчера и сегодня съемки «Рады старшин». Вчера снимал куски в украинском и русском вариантах. Поймали меня на этом врасплох. Со страху снялся без единой ошибки и без дублей. Говорят, что вел себя так уверенно, будто украинский язык — мой родной язык.

Как только Савченко сказал: «Стоп!» — в павильоне поднялся такой крик, так все радовались и смеялись, что можно было предположить, что картина уже окончена и принята на «отлично».

— А я думал, что меньше чем в 150 метров мне этот кусочек не встанет,— заявил Савченко.

Вчера, за рюмкой, Игорь разоткровенничался о своей «любви к моему большому, выдающемуся таланту». Высказал и я ему, как я люблю его, Савченко, дарование, что считаю, что он нашел себя в этой картине и что ему пора остановиться в выборе «профиля». «Ты обладаешь редким даром взволнованного, романтическо-героического разговора в искусстве и не зарывай этот дар в землю ради иного. Укрепись в этом и это принесет тебе мировую славу и уважение нашего народа». Упрекнул его также в том, что мало обращает внимания на мои небольшие просьбы, а направлены они на то, чтобы сохранить творческую атмосферу в группе, продиктованы желанием, чтобы картина получилась выдающейся и пр.

Обмен любезностями шел все с возрастающим жаром. Он говорил, что любит мое большое искусство, что одного меня хотел видеть в роли, добивался этого и добился, что верит в меня и т. д.

В общем, расстались довольные друг другом.

Сегодня смотрел свой желтоводский материал — подложенный. Радостно, что хорошо вообще, горестно, что «средневато» у меня. Зря поверил Игорю, распустил свое.

Ясно одно, что, отказавшись от своего, я принял тогда к исполнению указания режиссера, не имея на это внутреннего оправдания. Чужое делает меня деревянным. Хороши молчаливые куски. Что сам решишь, то и получается. А куски молчаливые со взглядом на Днепр — просто памятник.

Киев (после Москвы)

25.XII

Еще раз смотрели весь материал, уже в значительной мере подмонтированный. Очень хорошо. О себе — мнение то же, что и было. Жаль, что не удалось от меня взять все, что могу дать.

Игорь стремится все время к большому ритму, не получилось бы однообразно. Но я спокоен — и чувство ритма у него есть, и темп он чувствует.

Кстати: ведь картину вот-вот назовут «Гаврилой». Так его много и так он хорош, обаятелен, многословен, изобретателен, что будет мне серьезной конкуренцией в борьбе за симпатии, которые зритель должен будет разделить между нами.

28.XII

Вчера впервые озвучивал свои куски на украинском и русском языках. Какой это каторжный труд. Я и не думал. Десятки раз кусок промелькнет перед глазами, а ты в это время укладываешь в губы изображения чужеродный ему текст. Уложишь наконец, привыкнешь, запишешь, а, оказывается, самое-то дорогое для артиста — волнение — отсутствует, замордовано. Его бы прежде всего надо зафиксировать, а оно ушло. Хотя это занятие, как упражнение, мне и понравилось, но актером озвучания я не буду.

Сегодня в группу приехали ленинградцы с целью проверить, не могу ли я подойти к роли Арбенина.

30.XII

Съемки «Софийской площади» ни сегодня, ни вчера не состоялись. Вчера не дошли до основных планов, а сегодня — непогода.

Так кончился мой бурный, неспокойный, тяжелый, болезненный, многообещающий, яркий, творческий 1940 год.

Что принесет мне новый?

1.1.41

Вчера был опять откровенный разговор с Игорем. Он слышал мои фонограммы и бранился. Он считает, что я излишне помогаю себе, а слово-де скажет само за себя. Благодаря этому, происходит перенасыщение, в кинематографе лишнее, и потому—«театральщина».

Я расстроен ужасно. Он прав... Да я и сам слышу... Ростовская сцена приучила меня к педалям. Кстати, Марецкая жалуется на то же.

— Может быть, кино вообще не мое дело?

— Не дури! Сниматься ты должен обязательно. И в доказательство, что я отношусь очень серьезно к твоему дарованию и верю в него, предупреждаю, что имею тебя в виду на следующую картину, на характерную роль в «Степях Украины».

— Дай с этой разделаться с честью.

— Но несмотря на признание тебя публикой и критикой в театре, несмотря на большие данные настоящего «героя», по-дружески советую пересмотреть свои «эстетические» нормы, чтобы не развить в себе показного. В тебе столько настоящего темперамента, значительности, что не надо ее изобретать.

2.I

Позавчера снимал финальный монолог фильма.

Температура —15, ветер. Поили водкой. Читал три раза. Хвалили. Игорь даже расцеловал. А сегодня «обрадовал» тем, что монолог надо переснять — операторский и режиссерский брак.

9.I

Съемки на морозе дают о себе знать. Оператору нравится, как изо рта валит пар, но голос пропал совсем. Профессор приказал молчать пять дней, назвав такое отношение к своим связкам варварским. Э! Кому какое дело до связок! План. Первые два дня молчал. Потом начал шептать, а вчера и позавчера уже снимался со звуком. Но безобразнее всего, что рисковал зря. Снятый материал оказался серым и неинтересным, а в довершение ко всему, звук разошелся с изображением: смазка в аппаратах загустела, и изображение несинхронно со звуком.

Весь киевский объект подлежит пересъемке.

Вчера провел очень трудный день, труднее предыдущих. Съемки идут с 9 утра до часу-двух ночи. Снимал монолог после убийства Лизогуба. Говорят, будто получается волнительно. Съемки чрезвычайной, из ряда вон выходящей трудности по режиссерской, операторской, технической части, уж не говоря об актерской. Домой пришел опустошенным, а сомнения отошли куда-то в тень.

10.I

Игорь просмотрел материал последних съемок и сказал:

— Материал очень добротный. Если ты последние планы снимешь на этом уровне, то роль получилась.

Что касается меня, я материалом не очень доволен. Это лучше, но не то, на что я могу быть способным или, во всяком случае, как о себе думаю. Самомнение? Да нет, думаю — кинематографическая неопытность. Удручает меня то, что я никак не пойму, как же надо вести себя перед объективом, где кончается возможное для меня наполнение, за которым начинается перегрузка. Как вести себя в подъемных местах перед этим чертовым объективом? Ведь пропали же на этом и Хмелев, и Москвин, и Чехов... Одни шли с перегрузками, другие, боясь ее, опростились до того, что стали неузнаваемо пресными.

Экран хлещет меня по щекам наотмашь и все свирепее и яростнее напоминает мне, что, в сущности, я еще не артист, а претензия на артиста. Есть данные, а нет артиста. Все выглядит не так, как я о себе думал — хуже. Я знаю в себе больше, а получается много меньше, чем знаю. Не так я представлял свое искусство, и хотя и в представлениях о себе я себя не баловал, оказалось, что я недотягиваю и до того, скромного. Прямо не знаю, что делать дальше. В театре проще: не получилось сегодня, доберусь завтра. Здесь же фиксируется навсегда и то, что не имеет права быть зафиксированным.

Или я зашториваю себя своим «самоедством»?

15.I

Смотрел материал «Зал Хмельницкого»— с проходом по столу и всякую мелочь из «Спальни Гелены». Это уже серьезнее предыдущего. В материале появилась жизнь, это уже не актер, изображающий историю, а человек, в ней существующий. Это уже серьезно... Порою даже глубоко. Думаю, что это может взволновать, увести зрителя от ощущения что это не жизнь, а история. Хочется скорее увидеть материал в подмонтированном виде.

На сердце стало немного покойнее.

Работаем каждый день и все с 9 до 3 ночи. Мучительно хочу спать.

17.I

Все очень высоко расценивают заключительный монолог. Снят, говорят, бесподобно. Похожего в кино не было. Очевидно, нет претензий и ко мне. Прилично. «Прилично»! Какое противное слово в искусстве! Неприличное слово. А вместе с тем, уже ничего не поделаешь. Да, это не театр. Там, что-то поняв, переносишь из этого частного на всю роль и родишь ее как бы заново. А здесь уже все кончено: будь талантлив вовремя, и по-русски — задним умом — здесь не жить. Ничего основного исправить не удастся.

Вот теперь бы начать все с начала! А что, я мог бы начать, даже за тот же договор. И артисты нашли себя, и режиссер точно знает, что делать, и оператор научился снимать.

Словом, замечаю, там, где есть действие, там смотрится, где же артисту делать нечего, материал становится тотчас статичным, а потому вроде как и Богдан ни к чему. Смотрит, наблюдает, опять смотрит, опять наблюдает... не хватает актерской изобретательности сделать это разнообразно и интересно. А впрочем, может быть, монтаж подскажет иное. Куски могут заиграть неожиданно и сильно, когда они не в куче. Сами-то по себе они правдивы.

18.I

Сегодня после последнего кадра, снятого мною в картине — в «Анфиладе», Игорь остановил всех и сказал маленькое слово перед группой:

— Товарищи! Н. Д. сейчас снял последний кадр... Не знаю как другие и как мои помощники, операторы, звукооператоры, а я кончил снимать нашего дорогого товарища, чудного человека, талантливейшего художника и бесконечно требовательного к себе артиста. Спасибо ему за его искусство, за работу, за пример.

И целовал крепко и долго.

Поднялась прямо-таки овация. Длилась она долго. В заключение меня начали качать.

Я ответил так:

«Мои друзья! Игорь, Юра * и вы все, дорогие товарищи, с кем я прошел большую жизнь в образе, отныне дорогом мне образе Богдана Хмельницкого. Я прожил с вами счастливую, но и, прямо скажу, трудную жизнь, когда постигал секреты искусства кино под твоей требовательной рукой, Игорь, с твоим непременным желанием сделать мою роль на высоком уровне, чтобы я не обманул надежд, на меня возложенных.»

Теперь от меня уже больше ничего не зависит... И дитя мое будет жить жизнью собственной и помимо меня. Материал в руках режиссера, удастся ли ему затушевать мои промахи или нет? Сумеет ли он выпятить лучшее, что я принес ему или нет? Сумеет — буду ему благодарен.

Загрустил по своему обыкновению. Не могу я расставаться с тем, с чем сроднился. Тем более что я совсем не знаю, что будет со мной дальше.

Москва

9.II

Приближается рубикон!

Как это беспредельно волнительно... Получилось что ли?

Что из себя представляет образ в картине? Нет сил ждать. Хочу посмотреть картину сам... и без людей. А вдруг... Боюсь. Боюсь!

Как-то до начала работы я писал Игорю, что хочу воплотить Богдана, как думу народную. Ан, в фильме появилась всамделишная дума. Так приятно стало. А о чем моя дума заставит думать народ?!

15.II

Выяснилось, что картина идет сюда самолетом, к партконференции, а чуть позже,— что она находится уже здесь.

Встретил товарищей из группы, и Игорь с ними.

Оценки только положительные. Даже Довженко хвалил:

— Это один из лучших наших фильмов. Народ будет любить его. Мужественно. Сильно и пр.

---

* Ю. Екельчик — оператор фильма.— Ред.

В Комитете во всех кабинетах, куда ни придешь, идет звон. Кругом возбужденные лица. В коридорах идет обсуждение — прогнозы.

В 7 часов вошли в просмотровый зал...

Волнительно так, что дышать нечем.

Смотрел и ничего не видел.

Говорят, что картина хорошая, но от волнения своего мнения не имею. Кажется — хорошая. Очень сильно сделаны «Дума», «Корсунский бой» и заключительные эпизоды. Но трудно смотреть озвученное, все чужое и неугаданное. Хвыля* не гибок, без нюансов, неповоротлив, шаблонен... а впрочем, чего от него можно требовать — сделано на слух и в короткое время.

Жаль некоторых планов, например, когда Богдан разрезает палатку и выходит из нее, крупных планов речи над Гаврилой. Хорошо, что нет «Кузни», можно было бы выкинуть один план смеха при бычьей атаке. Непонятен дублированный план на проезд Гелены. Немного растянута экспозиция и Сечь. Чуть громко и надоедливы бои и крики. Чувствуется, что картина монтирована наспех. Куски моего боя на шпагах были лучше. Не понял мысли режиссера. Кое-где много музыки, и склеено многое механично. Вот первые впечатления. Но это — получерновой экземпляр, и Игорь, выслушав, сказал, что еще много будет над лентой работать.

18.II

Ромм телеграммой поздравляет Игоря «с замечательным фильмом». Мне на заседании говорить с ним не пришлось.

Ленинград

1.III

Пишу мало. Всецело занят Арбениным.

Сегодня долго говорил с Полицеймако. Он делился своими наблюдениями над моей работой в «Богдане».

Он считает, что в искусстве надо делать буквально все, что помогает, но вместе с тем считает, что живу я неправильно, что я нагружаю кусок или фразу таким большим содержанием, какое не может донести ни один актер и какое не в силах выдержать ни одна фраза. Необходимо свободное творчество, надо уметь подшутить во время съемки, посмеяться даже перед трагедийным куском и таким образом подойти к куску свеженьким, не уставшим в подготовке к нему, как это делаю я.

Кое-что из этого верно, но больше ереси. Верно то, что я чертовски устаю, находясь непрерывно в «образе», но я не умею быть чудодеем, чтобы набрать нужную глубину мгновенно. Не свободен я на съемке и потому, что не люблю выйти не готовым или заставить себя ждать, когда буду готов. Зная, что меня ждут, я ни за что не соберусь, как надо. А идти на холостом ходу мне стыдно и неприятно. Но это все причины, а по результату он во многом прав.

Сам не признавал таких, каким стал, а по-чеховски — не умею еще.

15.III

Просмотр «Богдана» здесь прошел шумно. Хвалят, хвалят...

Некоторые куски «Маскарада» Герасимов показал группе «Богдана», которая приехала с картиной, чтобы показать ее ленинградцам; хвалят, черти, меня за Арбенина.

На просмотр не попал и в Ленинграде. Вообще все рождение картины прошло без меня. Нигде не был, никаких высказываний из первых уст почти не слышал.

1.IV

Прочел в «Известиях», что «на днях в кинотеатрах будет демонстрироваться новый художественный фильм «Богдан Хмельницкий», и сердце замерло... картина выходит на народный суд. Суеверен я, что ли? До сих пор нет покоя. Боюсь сглазить или не уверен сам?

Москва

8.IV

Вчера был на премьере.

Волнительно.

По городу огромные афиши, у кино рекламищи. Боевик. У театров толпы. Возбуждение. Приятно.

Не скрою, на душе праздник.

Зал во время просмотра возбужден. Сильно и по-разному реагируют беспрерывно.

* А. Хвыля озвучивал роль Богдана на украинском языке.— Ред.

Не очень ловко, что в фильме обнаружилось два конца: один на панораме, видимо, в силу того, что в музыке завершающие аккорды.

В общем, хвалят.

Во-о-олни-и-ительно!

Игорь утверждает, что в кино появился романтический герой. «Пойдешь нарасхват».

Билетов в кино достать невозможно. В «Художественном» первый сеанс стали назначать в 8.45... Директор театра утверждает, что картина продержится на экране месяца полтора-два!

Игорь уже собирается ставить цветную о Богуне. Обязывает играть в ней Богдана.

В театре все поздравляют с «удачей».

10.IV

Опять был на просмотре «Богдана» в кино «Ударник».

После просмотра обсуждение. Хвалят. Иногда ставят в ряд с «Чапаевым», «Петром I», называют лучшим историческим фильмом и пр. Покажет время.

У театров на улицах очереди. Успех действительно огромный.

Завтра опять выступление перед зрителем — «Творческий вечер». Нужна ли эта шумиха, ведь картина делает это все сильней и лучше. Отдел проката пытался было завербовать меня на два-три выступления в вечер. Отказался. Ни к чему это. Да и некогда. Надо делать «Маскарад» и идти дальше.

Ворошиловград
(гастроли театра)

22.VI

В о й н а!

Как я чувствовал, когда делал картину, что может она скоро пригодиться. Вот и пригодилась!

Война!

Страшная война и беспросветное горе в народе, в стране!

«Ой, Богдане, Богуне, Нечаю, Кривоносе!»

А если Богдан Хмельницкий вновь станет в строй? И я через него хоть чем-нибудь помогу моему народу?

После прочтения дневника Н. Д. Мордвинова

Сергей Бондарчук

...До сих пор помню задумчивое «здрасссте» Николая Дмитриевича Мордвинова...

«11.XII.39. Был торжественный вечер — юбилей театра — 15 лет». Так начинается дневник артиста, публикуемый в этом номере журнала «Искусство кино». Год этот и юбилей театра мне хорошо помнятся.

Тогда Юрий Александрович Завадский устроил нечто вроде театрализованного концерта, в который собрал фрагменты из нескольких спектаклей. Все это было объединено прозой и стихами и звучало очень торжественно. К тому же на сцене, и это главное, перед зрителем представал очень интересный коллектив больших актеров — и В. Марецкая, и Р. Плятт, и Н. Мордвинов.

То были годы расцвета творчества Николая Дмитриевича — можно сказать, что в это время на нем держался репертуар.

Николая Дмитриевича можно считать наследником традиций романтической школы русского актерского искусства, актером, близким по стилю Николаю Симонову или Александру Остужеву.

Он был предельно выразителен и очень ярок. Можно сказать, что в нем было «мордвиновское начало».

Помню все его роли в Ростове — и Петруччио в «Укрощении строптивой», и строителя новой жизни Тиграна в одноименной пьесе Готьяна, и Отелло — впервые он сыграл его именно на сцене Ростовского театра им. Горького. Мордвинов был кумиром для нас, студентов, мечтавших стать актерами.

Тогда я учился в театральном училище в Ростове. Оно размещалось на последнем этаже дома, где жили актеры театра; дом и театр разделял парк. Вот так и получалось, что, когда утром я торопился в училище, тем же парком, но в театр, шел из дома Николай Дмитриевич. Позже, в 1941-м, после разговора с Полицеймако, он запишет в дневнике: «Верно то, что я чертовски устаю, находясь непрерывно в «образе», — но таким он был всегда — и за два года до того, в 1939-м.

Он всегда был предельно сосредоточен и собран, вне житейской суеты. Уже по дороге в театр — на репетицию ли, на спектакль ли—он уже был «в образе», целиком погружен в атмосферу репетиции или сцены. Но я был под впечатлением его творчества и его имени, и не мог не поздороваться с ним.

— Здравствуйте, Николай Дмитриевич! — почтительно говорил я.

Он пребывал в каком-то непонятном мне, совсем другом мире, далеко-далеко... Все же голос мой на несколько секунд возвращал его на землю, за эти мгновения он успевал взглянуть—не столько на меня, сколько, я бы сказал, сквозь меня — и ответить:

— Здрасссьте... — надолго протягивая «с».

Это происходило очень часто и запомнилось на всю жизнь.

Судьба большого драматического артиста в кино не всегда бывает счастливой. Однако приход большого актера может дать очень много — кинематографу в первую очередь, потому что образы, созданные мастерами, остаются в памяти навсегда. Михаил Чехов в «Человеке из ресторана», Иван Москвин в «Коллежском регистраторе», Леонид Леонидов в «Гобсеке»... В этом ряду с полным правом можно назвать и образы, созданные Николаем Дмитриевичем Мордвиновым в «Богдане Хмельницком» и «Котовском».

В кино он играл мало, но немногие создания его стоят особняком, живы и будут жить.

Уже тогда всех поражала невероятная работоспособность Николая Дмитриевича. Когда читаешь его дневники и суммируешь впечатления от его творчества, неизбежно приходишь к выводу, что Мордвинов был наделен не просто талантом, а необыкновенным талантом и поэтому был необычайно работоспособен, ибо, по известному определению, талант — это девяносто девять процентов труда. Так работать мог лишь человек одержимый, фанатично преданный театру.

Обычно днем, как все актеры, он репетировал, вечером— играл. И тут надо сказать, что роли его были сложны не только по линии «психофизической жизни» — их было просто физически тяжело играть.

Скажем, играя Отелло, нужно обладать не просто здоровьем, а железным здоровьем.

Чтобы за четыре часа прожить жизнь — от великой любви до великой трагедии,— как проживает ее Отелло, надо самому волноваться и уставать. Отелло физически тяжело играть в любом театре, но особенно — в тогдашнем ростовском, который можно сравнить только с театром Советской Армии в Москве, где тоже очень трудно играть актеру.

На сцене Малого театра или МХАТа можно говорить вполголоса, без напряжения — и зритель все поймет. Но Ростовский театр имени Горького имел акустику ужасающую. В этом огромном зале были «ямы» — акустические провалы — и актер должен был чрезвычайно форсировать звук, чтобы быть услышанным.

На кинематографической площадке, где микрофон рядом, все это пришлось преодолевать: «Боюсь, что форсировал звук и не преувеличил ли мимически? Черт меня возьми, никак не сброшу ростовские навыки», — запишет Николай Дмитриевич после одной из проб. В конце съемок он повторит: «Ростовская сцена приучила меня к педалям. Кстати, Марецкая жалуется на то же». Те, кто видел фильм «Богдан Хмельницкий», знают, что Мордвинов преодолел все трудности.

Публикация записей большого артиста, сделанных в период съемок в фильме «Богдан Хмельницкий», чрезвычайно важна и нужна, потому что в дневнике его, написанном три с лишним десятилетия назад, разговор идет о многих творческих вопросах, волнующих нас и сегодня. Иногда кажется, что записи сделаны только что, настолько они злободневны... Возьмем один из примеров: пробы — часто самое унизительное занятие для киноактера и по сей день.

«Странное состояние у актера на пробах... — пишет Мордвинов. — Чувствуешь себя лошадью перед цыганом. Охлопывают, осматривают, ощупывают, хвалят, бракуют, только что зубы не проверяют...»

Но тут я невольно вспомнил, как на одной из самых первых проб в кино режиссер в самом деле сказала мне:

— Покажите зубы!

Пришлось сообщить, что артист — не лошадь, и уйти...

Я знаю, как пробовали больших актеров. Как великому Бучме вначале сбрили брови, потом обрили голову, а после сказали:

— Не подходит!

Другим красили брови — у нас в кинематографе любят все перекрашивать— и произносили все ту же фразу:

— Не подходит!

Однажды пробовали Черкасова. Пробовали, когда приближался конец его жизни, когда он уже многое сделал в кино и был всемирно известен. Попробовали и сказали:

— Нет, не подходит!..

В «Войне и мире» мы предложили сыграть Ахросимову Пашенной. Варваре Николаевне же нравилась роль графини Ростовой, матери Наташи (потом она об этом написала очень интересную статью в «Огоньке», объяснив, почему хочет сыграть графиню и как видит ее), но в этой роли ее не увидел я, потому что, как мне казалось, не совпадал возраст. Съемки не состоялись. Но если бы она согласилась сыграть Ахросимову, то снималась бы. Без проб. Варваре Николаевне можно было только предложить роль, что мы и сделали, но как можно пробовать великую актрису?..

Мы предложили Игорю Ильинскому сыграть Каратаева, он ответил, что роль не сценична и он не сможет

сыграть Каратаева так, как его написал Толстой. Если бы он согласился, мы снимали бы только его одного.

Ленинградцу Борисову предложили роль дядюшки, он согласился. И снимался в этой роли. Без проб. И у многих актеров проб не было.

Это не значит, что я выступаю против проб в кинематографе вообще. Вполне правомерен отбор актеров, которые еще никак не проявили себя, хотя в любом случае пробы не должны носить характера, оскорбительного для человеческого достоинства. Но как можно пробовать уже зарекомендовавшего себя актера — допустим, того же Мордвинова? Его надо или вовсе не приглашать на роль, или приглашать и совместно добиваться естественного прихода к образу. Пробовать можно грим, но не Бучму, не Черкасова, не Пашенную, не Ильинского: справятся ли актеры такого класса с ролью, режиссеру должно быть известно д о их приглашения в павильон...

Вот еще что пишет Николай Дмитриевич о пробах: «Смотрят на тебя, не как на тебя, а как на того, кем ты должен быть, а тебя-то и не видят. А того, кем ты должен быть, в тебе еще нет и быть-то не может».

В самом деле, и сегодня требуют, чтобы актер на пробе с ы г р а л р о л ь. Чтобы все качества уже были. Все. И если чего-то он не может... «Знаешь, вот нет в нем этого» ...

Почему же забывают, что «э т о» — результат, и что достигается такой результат только в ходе сложного процесса? Другого пути здесь нет. И чем больше актер, тем меньше он готов сыграть сразу. Потому что большой актер должен подготовить себе почву для творчества, должен убедить себя, должен предварительно пройти огромный путь, чтобы прийти к требующемуся от него результату. Как только его лишают этой возможности, он голый, он беспомощный, он неинтересен.

В кинематографе отсутствует «подготовительный период актера», с горечью заметил Николай Дмитриевич тридцать лет назад. Но ведь нет его и поныне. Сценарист, режиссер, оператор, художник, декоратор — все работают над картиной до съемок, и только актер обычно включается в последнюю очередь: он у ж е снимается. А он может быть, еще не готов ни к значительному эпизоду, ни даже к другим, менее ответственным, и пока еще не сможет отдать все, на что способен. В итоге искусство терпит ощутимый урон. Но почему?..

Мордвинов — актер школы переживания, в этом качестве он исповедовал, конечно, систему Станиславского и знал ее очень хорошо. Дневник являет конкретный пример того, как большой артист работает «по Станиславскому», как п р а к т и ч е с к и реализуется система в творчестве актера с начала и до конца работы над ролью.

Можно проследить чуть ли не по дням, как Николай Дмитриевич вырабатывал в себе качества, присущие роли, как подходил к характеру — не от внешнего к внутреннему, а наоборот. Как он заботился о походке, о манере говорить. Как изучал язык и песни Украины. Как учился играть на бандуре, владеть саблей, ездить на коне. Как постепенно вырабатывал в себе неповторимый характер и как приходил к р е з у л ь т а т у, который потребовали от него чуть ли не на первой же пробе. Приходил очень сложными путями, сложными, но и естественными для него, поскольку только так мог прийти к результату он, Николай Дмитриевич Мордвинов.

Когда нарушали этот процесс, Мордвинов результатами оставался недоволен, ибо ему не удавалось сделать все, на что он был способен. Причины были разные: то у него не оставалось уже времени (знакомая беда — отсутствие подготовительного периода у актера), то режиссер пренебрегал природой актерского творчества...

Дневники написаны давно, но и до сих пор самое сложное в кинематографе то, что порой игнорируют природу творчества — не только актера, а вообще природу т в о р ч е с т в а. Отсюда — штампы, шаблоны, повторы, отсюда — постепенное исчезновение неповторимых характеров. Иногда забывается даже школа перевоплощения. Происходит девальвация, обесценение очень важных для нас понятий.

Как можно сказать: «В этом году сценарий на такую-то тему должен написать Иванов, на такую-то — Петров, на такую-то — Сидоров»? Заметьте: д о л ж е н...

С указующего перста творчество не начинается — только р е м е с л о начинается так. А кончается штампом, серятиной.

Заказ фильма на определенную тему возможен только в одном случае: если предположение совпадает с ПОТРЕБНОСТЬЮ САМОГО ХУДОЖНИКА. БЕЗУСЛОВНАЯ ИСКРЕННОСТЬ — вот истинное начало творчества. Когда человек не может молчать, когда должен — в меру сил и таланта — сказать и сделать в о т э т о. За примерами далеко ходить не надо — достаточно заглянуть в первый же зал, где демонстрируется любой шедевр советского кино. Любой, без исключения.

А разве сам режиссер не профанирует природу творчества, когда «просто снимает»?.. Знаем мы эти разговоры: «У меня профессия, у меня работа: я должен снимать картины...» И снимает: сегодня из эпохи революции, завтра — из военной поры, послезавтра — «на колхозную тему», совсем не имея во всех этих работах темы собственной. В общем, работает — снимает, забывая, что это — и с к у с с т в о. «Никто не берет сценарий? Дайте мне: я возьму хороших актеров и быстро сниму, до конца года успею...»

Николая Дмитриевича часто посещали сомнения и уверенность. Предельные сомнения и предельная уверенность — такая амплитуда как раз и характеризует поиск, без чего невозможно творчество, характеризует настоящего художника. Ведь где одна уверенность, там ничего хорошего не бывает...

«Какой же я бездарный!» «...Делаю все вполнакала». «...Жилисто и несвободно». «Мучительно смотреть на себя в кино». «Экран хлещет меня по щекам наотмашь... я еще не артист, а претензия на артиста». И так далее.

В записях Николая Дмитриевича не раз упоминается режиссер Савченко, постановщик «Богдана Хмельницко-

го». Мне довелось работать с Игорем Андреевичем, и должен сказать, что я убедился на своем опыте: он знал природу творчества актера и вообще природу творчества.

У него были, конечно, свои, только ему присущие методы работы, но с ним было очень интересно и очень легко. Вот главное, что он делал: создавал п о ч в у для творчества. И только создав условия, он говорил актеру: «Твори!»

Зная, что в кинематографе существует только одна премьера, запечатлеваемая на пленке, он «придерживал эмоции» — часто даже останавливал репетиции на полуслове, не давал доигрывать сцену до конца, заботясь о том, чтобы конечный результат в первозданном виде оказался на пленке. Игорь Андреевич не форсировал пик формы, говоря спортивным языком. Это было самое поразительное у Савченко и являет резкий контраст с практикой других режиссеров, которые, репетируя, проигрывают одну и ту же сцену раз' двадцать, пока все, что «положено на язык», не окаменеет...

Но я понимаю, конечно, сомнения Савченко и Мордвинова, о чем свидетельствуют записи в дневнике: Николаю Дмитриевичу нужно было преодолеть «ростовское начало», а времени уже не оставалось: шла съемка. Для Николая Дмитриевича перестройка была мучительна и сложна, потому что кинематограф, сравнительно с театром, требует и иной меры выразительности, и самоограничения.

Вообще мне кажется, что самое сильное в киноактере —самоограничение. Когда актер сознательно ограничивает себя в средствах выражения, он тем самым во сто крат усиливает воображение и ответное творчество зрителя, сотворчество и сопереживание, что самое важное.

Каждый большой кинематографический артист обязательно владеет искусством самоограничения. В качестве примера можно привести Жана Габена. Зритель порой разочарованно скажет: «Он совсем не играет...», — и не поймет непосвященный зритель, что «не играть» — с а м о е трудное.

Самоограничение приходит как результат о г р о м н о й работы. «...Я разворачиваюсь тогда, когда мне все понятно», — пишет Николай Дмитриевич, вполне владевший, конечно, искусством самоограничения. Но чтобы стало все понятно, надо пройти долгий путь.

Если я, актер, его не прошел, то пользую то, что уже умею. Я знаю, как воздействовать на зрителя и какими близко лежащими, если можно так выразиться, средствами — это тоже знаю. Но если я изучил предмет в совершенстве, у меня уже совсем другой подход и отбор средств, и распределение материала роли другое. Но возможно это станет только в результате познания, на что требуется время. А если сказать с самого начала: «Я буду себя ограничивать», — то ничего ведь не получится. Можно себя так ограничить, что вообще ничего не останется. Хорошо, когда есть ч т о ограничивать: если у тебя много накоплено, то ограничивать можно...

Есть выражение: секрет покоя — запас. Актер хлопочет, когда у него нет основы. Он хватается за одно, второе, третье. А запас приходит в результате огромного труда...

Мы знаем примеры влюбленности художников в образы, созданные ими.

Однажды Толстой, по воспоминаниям современника, вышел к семье и, чуть не плача, сказал:

— Наташа изменила князю...

Мне рассказывали, что однажды застали рыдающего Шолохова.

— Что случилось, Михаил Александрович?!

— Я Нагульнова убил сегодня...

Таких примеров можно привести множество.

Мордвинов тоже был влюблен в своего Богдана. Однажды бродил он по замку, попал в подвал, остался один, погасил свечу. Вдруг стали мерещиться ему «сначала общие очертания людей, а затем — их измученные, исхудалые лица, с огромными глазищами в черных глазницах, взывающими ко мне: «помоги», или «расскажи», или «воспой»... Я никому не расскажу этого случая, но мысли о тех глазах и измученных душах я непременно должен рассказать в своем образе».

Это необыкновенно важное замечание. Мордвинов тут описывает то состояние, к которому пришел в результате огромного труда. Здесь важно отметить, что, пройдя долгий путь познания героя, Николай Дмитриевич стал смотреть на все г л а з а м и Б о г д а н а, и только поэтому почти физически ощутимо увидел запорожцев в подземелье, где их пытали три века назад. И в этом ключ к пониманию того, каким путем он пришел к созданию национального характера в Богдане Хмельницком...

Рамки послесловия не позволяют и дальше рассуждать «с цитатами в руках», хоть весь дневник современен, даже злободневен, словно писан вчера. Но одно нельзя не сказать в заключение: Мордвинов, несомненно, был н а р о д н ы м х у д о ж н и к о м.

Истоки характера Богдана Хмельницкого он искал в народных проявлениях и, создав образ героя, вернул его народу. Если бы каждый художник не только брал у народа, но и отдавал ему, как было бы прекрасно!

«Как я чувствовал, когда делал картину, что может она скоро пригодиться. Вот и пригодилась! Война!» «...Богдан Хмельницкий вновь станет в строй, и я через него хоть чем-нибудь помогу моему народу», — это написано в первый день войны.

«Богдан Хмельницкий» — мы знаем — народу помог. Будем надеяться, что и дневники Николая Дмитриевича Мордвинова тоже встанут в строй рядом с другими созданиями выдающегося артиста.

Мой Демуцкий

А. Антипенко

Я пришел работать на киностудию художественных фильмов в Киеве через год после смерти Даниила Демуцкого. Часто слышал: вот так бы снял Демуцкий; композиция Демуцкого; тональность Демуцкого; пейзаж, как у Демуцкого; фотография, как у Демуцкого; негатив, как у Демуцкого; яблоко, как у Демуцкого, Демуцкий... Демуцкий... Демуцкий... Кто он?

ВГИК — институт кино

Мы обязаны были изучать творчество Довженко — Демуцкого. Изучая творчество и Довженко и Демуцкого, анализировали, завидовали, восхищались.

Получали двойки и пятерки... за их фильмы. Многократно смотрели «Землю». Шесть частей «Земли». Разные копии — лучше, хуже. Мне запомнилась копия «Земли», собранная из уцелевших частей, присланных со всего мира. Копия, напечатанная на разных позитивных пленках. В частях титры-вставки написаны на языке той страны, откуда они прибыли. Начался фильм. Герои разговаривали разноязычно. Мы их понимали. Эта копия ходила по институту от операторов к режиссерам, от режиссеров к сценаристам, от сценаристов к киноведам, от киноведов к художникам, от художников к актерам и от актеров к операторам... «Земля» круглый год отдавала свои плоды. И каждый раз по институту ходили Довженко и Демуцкий. Они присутствовали на каждом просмотре. Я их видел. Не верите? Закажите проекцию. Посмотрите «Арсенал». Или «Землю». Или «Ивана»... Что по душе. Когда погаснет свет, к вам придут авторы...

Во ВГИКе я узнал, что Демуцкий серьезно занимался фотографией. Он пришел в кино, уже будучи известным фотографом. Его путь к кино как бы подтверждал довольно распространенное мнение... Мнение о том, что талантливый фотограф может стать кинооператором, если он того пожелает... Возможно.

Биография

Даниил Демуцкий родился в 1893 году в селе Охматово Киевской губернии. Отец — Порфирий Даниилович — врач и композитор-этнограф, ученик М. Лысенко. Мать — Устина Даниловна — урожденная Яновская, знаток украинской народной культуры. С детских лет он занимается музыкой. Когда он учился в гимназии, дядя подарил ему «коробку» — фотоаппарат. С этого времени у него навсегда фотоаппарат. По окончании гимназии хотел поступить в консерваторию, но родители отстояли «семейную» профессию врача. В 1911 году он поступает в Киевский университет на медицинский факультет. Учится до первого занятия по анатомии. Не выносит занятий в морге. Переходит на юридический факультет. Параллельно изучает технику светописи в обществе «Дагер». Руководит занятиями профессор М. Петров. Учитель Петров был противник ретуши. Ученик Демуцкий стал категоричным противником ретуши.

В 1913 году Демуцкий впервые выступил на «Всероссийской выставке художников светописи» с четырьмя пейзажами, снятыми объективом монокль. Университет окончен. Демуцкий-юрист выставляет свои работы на выставках светописи в Киеве, Харькове, Одессе, Москве, Петербурге. Демуцкий-юрист окончательно становится Демуцким-фотографом. Он изучает технику съемки портрета. Руководит занятиями Клавдия Романюк. В 1920 году Демуцкий снимает серию портретов объективом монокль. Это приносит ему успех, его имя становится известным. В созданной им фотомастерской при театре «Березиль» он остается работать. Театром руководил выдающийся украинский режиссер Лесь Курбас. В труппе театра работают актеры Амвросий Бучма и Марьян Крушельницкий. Они часто снимаются в кино на Одесской кинофабрике. Их рассказы о кино остались в душе Демуцкого...

Один из шестидесяти

В Киев приезжает со своей труппой Касьян Голейзовский. Он показывает балет «Иосиф Прекрасный». Демуцкий любил искусство балета. Он считал, что классический балет нуждается в реформе. Балет Голейзовского ему близок. Он снимает труппу — 60 фотографий... Делает альбом. Открывал альбом Голейзовский. Голейзовский снят в фас. Во весь рост. В черном. На сером фоне. При боковом свете. Снят объективом монокль. Композиционный перевес правой стороны фотографии уравновешивает движение рук... Движение рук и изгиб ног делает снимок динамичным. Обратите внимание на линию вокруг фигуры Голейзовского... Линия несет композиционную и смысловую нагрузку. Линия помогает сконцентрировать внимание на лице и руках Голейзовского-балетмейстера. В фотографии Голейзовского есть Голейзовский! Автор Демуцкий. Демуцкий донес до нас мгновение из жизни великого артиста.

Монокль

Даниил Демуцкий снимает серию фотографий обнаженной натуры. Он подчиняет творческому замыслу своеобразный оптический рисунок объектива монокль. Освещение, соотношение тонов объекта, композиция, специальная обработка негативов — все подчинено единой цели — запечатлеть красоту обнаженного тела. Демуцкий снимает натуру на «конструктивистском» фоне, органически вписывая ее в условный фон. Обнаженная натура жила и гармонировала с фоном.

Обнаженную натуру снимать художественно трудно. Демуцкий не боялся прямого, откровенного взгляда. Это был взгляд художника. Он не подсматривал. Он любовался. Свой чистый, художнический взгляд Демуцкий перенес на фотобумагу. Для себя. Для нас. Так снимать мог не только смелый, но и талантливый фотохудожник. Таким был Даниил Демуцкий. Менялось у Демуцкого все: взгляды, фотоаппараты, объекты съемок, тональность, рисунок света, пленка, композиция... Оставался всегда объектив монокль.

Белое на белом

Белый фон. Обнаженная натура. Белый воздух. Прозрачные контуры. Неуловимые детали. Воздух. Радостное ощущение. Нереально. Реально. Год 1924. Год поисков... Даниила Демуцкого.

НЕ ТРОГАТЬ
«Не трогать, свежевыкрашен»,—
Душа не береглась,
И память — в пятнах икр и щек,
И рук, и губ, и глаз.

Я больше всех удач и бед
За то тебя любил,
Что пожелтелый белый свет
С тобой — белей белил.

И мгла моя, мой друг, божусь,
Он станет как-нибудь
Белей, чем бред, чем абажур,
Чем белый бинт на лбу

Мы привыкли сейчас ко всему... Нас уже мало что может удивить. Или мы разучиваемся удивляться? Может быть, фотографии Демуцкого в светлой тональности не вызовут сейчас такого восторга, какой они вызывали в свое время (и не только восторга, а порой и категорического негодования). В 1924 году... белая тональность Демуцкого... Это было ново! Так никто не снимал! (Я, во всяком случае, не видел. Может, я ошибаюсь?) Это было смелое решение. Нарушение всех канонов. Канонов фотографии. Повторять всегда легче. Повторить можно и лучше! Мы все учились... Учимся на том, что уже существует. Кем-то открыто... и доходим до какого-то предела... и останавливаемся. Только немногие шагают дальше. Они познают... Познают сами себя: Эйзенштейн — Эйзенштейна. Довженко — Довженко. Демуцкий — Демуцкого.

Пойдите в кинозал завтра, в 1973 году, и вы увидите... белое на белом... Это уже не поиск. Это фотокинематографический прием.

... У Демуцкого билось сердце. Сердце художника. Демуцкий искал... в темном... темное. Демуцкий нашел... в белом... белое. Он нашел себя.

Из «Автобиографии» Демуцкого...

«В то время мое имя стало широко известно в кругах фотографов и среди работников искусства, благодаря чему меня пригласили

на работу заведующим фотоцехом Одесской кинофабрики с тем, чтобы, снимая рекламное фото, я постепенно подготовил себя к работе кинооператора».

Одесса. Вуфку*

Кинопавильон. Снимают кинофильмы. Много кинопрожекторов. Кинодекорации. Киносвет. Кинокамера. Киносценарист. Кинорежиссер. Кинооператор. Кинохудожник. Киноактер. Кинопрофессии... Демуцкий — заведующий фотоцехом. Демуцкий снимает фотографии актеров, пробующихся на кинороль. Роль одна. Претендентов много... Бороды. Парики... Усы... Демуцкий снимает моноклем. Снимок в мягкой тональности. Работники Одесской кинофабрики долго смотрели... Не понимали. Решили, что нерезкая фотография. Для кино нужно другое изображение. Резкое. На кинокамере ручка... Крутящаяся. В кинокамере пленка... Движущаяся. В кинокамере обтюратор... Вертящийся. Перед камерой киноактер... Изображающий. Перед камерой линзы... Секретные. Кинооператоры — иностранные. Создающие атмосферу таинственности. Таинственности вокруг кинопрофессии. Стирающие с объективов шкалы. Шкалы обозначающие: фокусное расстояние объективов... диафрагм... фильтров... сеток... То был период «черной магии». Был 1925 год.

Хроника

Газеты принесли сообщение, что фотографии Даниила Демуцкого, снятые моноклем, получили ЗОЛОТУЮ МЕДАЛЬ на Выставке декоративного искусства в Париже.

Из «Автобиографии» Демуцкого...

«Задание, что стояло передо мной, было нелегкое: операторская «каста» в то время упорно чинила отпор проникновению в свою среду новых людей и всячески мешала этому, боясь конкурентов. Узнать у старика-оператора какие-нибудь сведения о технике было невозможно, а к съемочному аппарату под разными предлогами никого близко не подпускали. Соответствующей технической литературы по этому вопросу еще не было. У меня была единственная возможность — наблюдать за их работой со стороны».

Демуцкий находился на съемочной площадке... Снимал фоторекламу к фильмам, наблюдал за работой кинооператоров, снимал с точки зрения киноаппарата, при свете, установленном кинооператором для кинокадра. Демуцкий фиксировал на фотографию кинокадр, анализировал по полученной фотографии работу, накапливал опыт. Демуцкий фотографировал все, что оставалось за кинокадром. Все, что хотел. Все, что умел.

Кинооператоры видели фотографии Демуцкого. Кинооператоры не могли не заметить фотографии Демуцкого.

Киноучитель

Первый заметил Демуцкого кинооператор Алексей Калюжный. Он любил фотографию. Он по-настоящему оценил фоторабoты Демуцкого.

Калюжный наблюдал за Демуцким.

И видел, как Демуцкий стремится к кинокамере.

Он дал ему на одну ночь киноаппарат.

Демуцкий разобрал и собрал киноаппарат...

Киносекретов больше не существовало.

Демуцкий крутил ручку киноаппарата. Рука описывала круг. Полный круг — 16 кадров в секунду.

Еще круг...

Еще 16 кадров... Кадров без пленки... Мнимых кадров... незафиксированного на кинопленку изображения...

Демуцкий тренировал руку, чтобы стабильно двигалась пленка в киноаппарате. Это было первое упражнение для кинооператора. Рука Демуцкого описывала круг...

Круг движения ручки киноаппарата...

Круг к цели...

Из «Автобиографии» Демуцкого...

«Калюжный был талантливый художник, со значительными теоретическими знаниями, всегда что-то ищущий, оператор-новатор. Ничего не пряча, всегда любовно и терпеливо передавал свои знания и опыт. Он был моим учителем».

* Всеукраинское фотокиноуправление

Киноначало

1926 год. Демуцкий-кинооператор снимает фильм «Вася-реформатор». Это первый фильм Довженко-сценариста. Это первый фильм Демуцкого-кинооператора.

Режиссер Стабовой предложил Демуцкому снять фильм «Свежий ветер». Он снял.

Режиссер Юрий Стабовой предложил снять Демуцкому второй фильм — «Два дня». Демуцкий снял.

Этими фильмами Демуцкий окончательно утвердился как кинооператор.

Журнал «КІНО» за 1927 год...

«... молодой оператор оказался на высоте исключительного художественного мастерства, вкуса, темперамента (не думайте, что тот, кто крутит ручку аппарата, не должен иметь темперамента художника...). Демуцкий незаурядный мастер. В его руках объектив съемочной камеры так же послушен, как и кисть в руке живописца»...

«Арсенал»

Я вспоминаю фильм. Чередуются эпизоды.

«Ой было у матери три сына»...

«Газовая атака»...

Страдания на лице немецкого солдата — Бучмы. Смех... Истерический смех... Шок... Одним планом. Средним планом. Планом, вошедшим в историю кино.

«Оживающий Шевченко»...

«Говорящий конь»...

«Оборона Арсенала»

«Расстрел рабочих». Образное решение сцены. Падают в кадре не люди, а их большие тени. Тени на стене завода. Огромные тени. Тени рабочих... Вырастает Тимош. Черной массой идут гайдамаки... Прицеливаются. Разрывает рубашку Тимош. Открывает тело. Стреляют гайдамаки. Пули отскакивают — не берут. Стоит Тимош.

Этот фильм сделан Довженко — Демуцким.

... Довженко...

«В своих формальных поисках я нередко работал, как работает солдат в бою,— не думал про то, по правилам рубания рубает он врага, или не по правилам».

... Демуцкий...

«Это свое большое волнение Довженко сумел передать мне, своему оператору, что работал с ним, и всему творческому коллективу».

... Эйзенштейн...

«... Довженко хватает зрителя и в несдержимом беге мчит его со «всех двадцати четырех ног», как мчат на экране чудесные кони Довженко, мчит «Арсенал» в ряд лучших достижений советского кино».

... Анри Барбюс...

«И картина в целом, и ее отдельные кадры яркие, выразительные, захватывающие, а иногда гениальные».

1929 год. Довженко и Демуцкого приглашают в Киев. На родной земле они снимают «Землю».

Демуцкий пробует монокль. На экране получается интересное изображение. Сочное. В местах кадра, где есть блики, образуется ореол. Решено. Картина снимается моноклем (поэтическая часть). Сейчас эпизоды из «Земли» стали классическими.

«Влюбленные пары»

В этом эпизоде была применена режимная съемка. Это была одна из первых в кинематографии режимных съемок.

Съемка объективом монокль.

«Умирающий под яблоней дед Семен»

В кинематографии мысль о настоящем единении человека с природой никогда еще не была так выразительно выражена.

Снято объективом монокль.

«Танец Василя ночью»

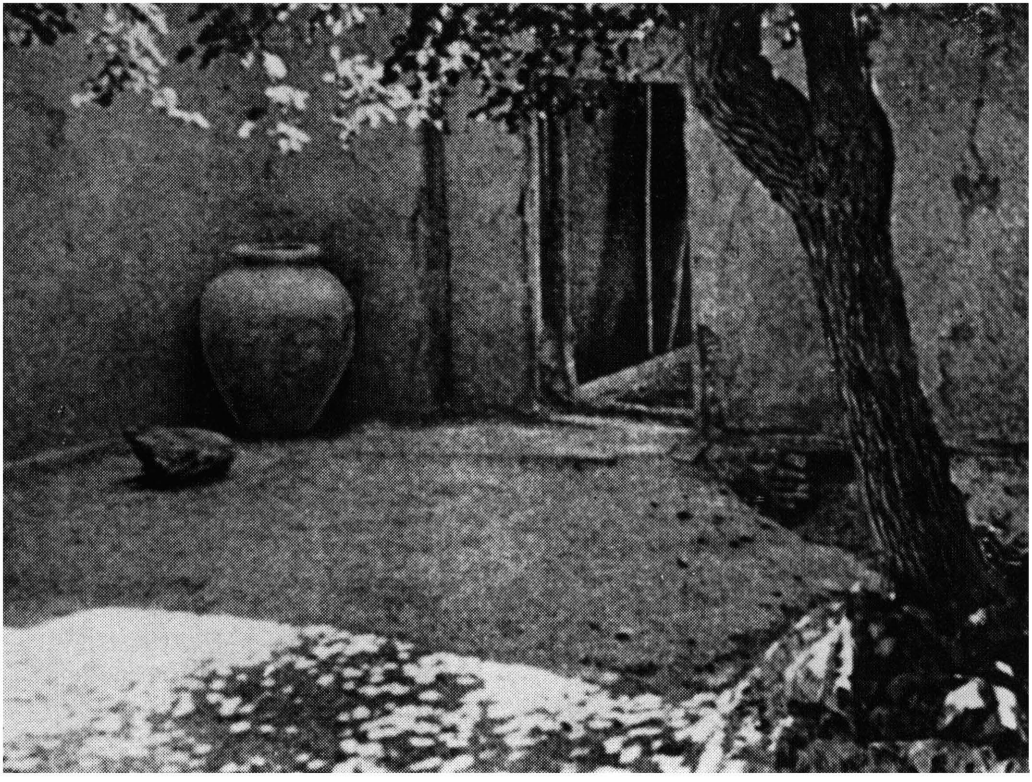
Снято на контровом свете. Утренний режим. Василь танцует. За ним поднимается пыль. Пыль видна на контровом свете. Пыль в ореоле монокля. Пыль «Земли» в золотом фонде кино.

«Мечущаяся обнаженная Наталка»

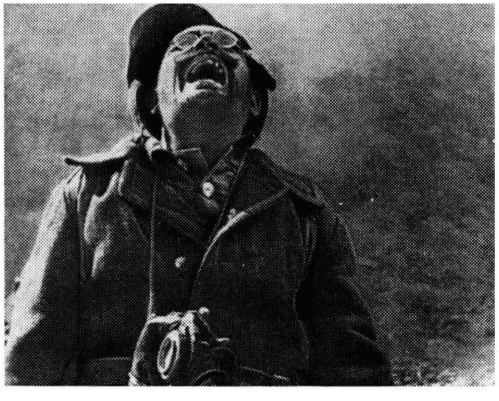
Изобразительное решение неповторимо. Красота обнаженного тела.

Снято объективом монокль.

Д. Демуцкий. 1927 г.



Узбекский дворик. Фото Д. Демуцкого



«Арсенал», 1929. Кадр из фильма.
Немецкий солдат — А. Бучма

«Земля», 1930. Кадр из фильма

«Арбузы под дождем»

Священное мгновение природы. На плоды падает серебристый дождь. Объектив монокль. Серебрит струйки дождя.

«Подсолнухи»

Когда смотрю «Землю», я всегда вижу подсолнухи цветными. Как это сделал Демуцкий? Не знаю. Киносекрет... Я вижу в современных фильмах подсолнухи. Снятые на цветной пленке. Они кажутся выкрашенными.

«Яблоки»

Всегда восхищаюсь яблоками в «Земле». Демуцкий и Довженко показали библейский смысл и красоту плода. Дожди омывают яблоки Довженко и Демуцкого. Под дождем спят арбузы. Дождь кончится, будет солнце, будут вечно жить дед Семен, Василь, Наталка, «прописанные» Довженко и Демуцким в «кинематографическом» селе Яреськи на Полтавщине.

... Михаил Ромм...

«Земля» гениальна. Я знаю многих режиссеров, операторов, кинодраматургов, которых именно эта картина заставила пойти в кинематографию. До того, как «Земля» появилась на экране... кинематографисты не мыслили себе, что кинематография может говорить таким языком. К числу таких режиссеров принадлежал, в частности, и я. «Земля» открыла передо мною поэтический мир кинематографии.

... Брюссель. 1958 г....

После международного опроса кинокритиков фильм «Земля» был назван в числе 12 лучших фильмов всех времен и народов.

После «Земли» Довженко и Демуцкий сняли «Ивана».

1935 год. Довженко и Демуцкий расстались... Довженко уехал в Москву... Демуцкий — в Узбекистан... Так случилось, что Довженко и Демуцкий больше не встретились... не встретились на съемочной площадке. Дружба и взаимная вера остались.

В Узбекистане он снял «Насреддин в Бухаре» и «Тахир и Зухра». И не расставаясь с фотоаппаратом, запечатлел в фотографиях окружающих его людей культуру и быт узбекского народа...

Он работал с полной отдачей. Нарушая фотоканоны. Киноканоны. Кинохудожественные законы.

В фильме «Насреддин в Бухаре» он сделал одну часть в тоне сепии (сцены с эмиром и его свитой). В черно-белом фильме фактура золота, восточной одежды казалась необыкновенно естественной...

Замысел Демуцкого был воплощен только в одной копии фильма... Шла война. Необходимо было менять технологию печати копий... и замысел Демуцкого не дошел до зрителей, до нас...

Война окончена. Демуцкий возвращается в Киев.

Письмо Александра Довженко

(в период работы над фильмом о Мичурине на студии «Мосфильм»)

Дорогой Данило.

Трудно и тяжело создается «Жизнь в цвету». Очень прошу тебя, Данило, помоги мне. Сними мне пейзажи так, как умеешь только ты. Сними разлив на Днепре, чтоб была ширина, чтобы было весело, чтобы все неслось вперед: и вода, и деревья, и хаты, и облака. Сними большой разлив с чувством, с радостью мальчика. Ему все равно, что плачет мать, отец не знает, что делать, куда девать скотину, что стоит уже по брюхо в воде. Он рад, что нужно лезть на крышу. А с крыши видно все далеко, далеко. Плавни плывут, облака плывут, поплыл весь мир, когда большая вода!

И как счастлив я, что бродил в незабываемые годы на берегах по сказочным холмам, что пил днепровскую и деснянскую сивую мягкую воду и слушал рыбацкие беседы на челнах и сказания старых про былое, что считал... звезды в опрокинутом небе.

Садись, Данило, в лодку, бери аппарат в руки и быстрее поезжай в затопленное село. Вообрази, что ты рыцарь и идешь его спасать, что не Данила ты, а Васко де Гама или Магеллан, и тебе весело от сознания силы своей

и умения мастера. Я найду музыку для твоих кадров, найду песни...

Еще одно соображение: цвет в кино стоит между живописью и музыкой посредине, если хочешь, он ближе к музыке, нежели к живописи. Основная его черта — движение. Цвет в состоянии бесконечного движения. Там, где кадр, особенно горизонт, статичен, там пропадает кино. Появляется подобие плохой живописи. Поэтому следи, чтобы в кадре что-то двигалось, или сам кадр двигался (панорама, проезд).

Демуцкий снимал. Демуцкий искал...

«Подвиг разведчика». «Тарас Шевченко» — первый на Украине цветной фильм. «В мирные дни» — Приз за лучшую операторскую работу на VI Международном кинофестивале в Карловых Варах. «Калиновый гай»...

... В последние годы,— рассказывает Валентина Михайловна, жена Демуцкого,— Даниил Порфирьевич болел. Накануне смерти, по его просьбе, весь вечер ставили пластинки его любимой музыки — Второй концерт Рахманинова, Вагнера, Лысенко, Скрябина, Римского-Корсакова. На следующий день, 7 мая 1954 года, в 8 часов 30 минут его не стало. В этот же час по радио сообщили о присвоении кинооператору Даниилу Порфирьевичу Демуцкому звания заслуженного деятеля искусств УССР.

Похоронен Демуцкий в Киеве на Байковом кладбище в одной могиле с отцом. Над могилой два мраморных барельефа. Отец и сын похожи. Падает солнечный свет. Ветки деревьев колышутся, создавая чередование то света, то тени. Барельеф сливается в одно лицо. Белое, белое лицо Демуцких. Порфирий Демуцкий собрал и подарил нам фольклорную мудрость украинской земли.

Даниил Демуцкий показал нам красоту земли нашей.

Автограф

Я держу в руках футляр монокля. Этим объективом Демуцкий снимал «Землю», «Тахира и Зухру». Кожаный коричневый футляр. На футляре № 4368. Открываю футляр. Бронзовая выточенная оправа. Небольшой объектив. Хочу найти номер. Не нахожу. Номера нет. Этот объектив сделал сам Даниил Демуцкий. Он — единственный...

...Валентина Михайловна показывает мне фотографии Демуцкого, снятые 40 лет назад. К сожалению, время и война оставили нам ранний период творчества Демуцкого только в репродукциях. Каждая фотография уникальна: вираж, тон, фактура фотобумаги, оформление на паспарту — все единственное и неповторимое. Рукой автора в углу каждой фотографии поставлена подпись и год съемки. Я беру оригинал фотографии. Я чувствую теплоту рук Даниила Демуцкого.

...Всматриваюсь в фотографии. Валентина Михайловна рассказывает и показывает, где, когда, как была снята каждая фотография.

Когда я уходил, Валентина Михайловна что-то вспомнив, попросила меня подождать. Возвратилась она с полосками фотоотпечатков. «Когда Даня печатал фотографии,— сказала она,— у него много оставалось вот таких полосок (пробных снимков). Я их сохранила...»

Я взял в руки длинные полоски фотоотпечатков (проб). По руке и части лица я узнал знаменитую узбекскую артистку Тамару Ханум. На полоске фотографии она улыбалась. Я подношу полоску фотоотпечатка к свету. Свет падает из плафона, сделанного руками Демуцкого. На плафоне узор самаркандского сюзане, висящего рядом на стене. Удивительное сюзане! Шесть кругов... Шесть кругов вытканы... Красным. Черным. Белым. В одном из кругов есть незавершенный узор. По восточному обычаю его умышленно оставляли мастерицы — для продолжения традиции. Незавершенный узор — верхний справа круг. В нем осталось маленькое белое пятнышко...

Даниил Демуцкий знал этот восточный обычай.

Киев

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Анатолий Кторов

К. Рудницкий

В 20-е годы имя Анатолия Кторова в кинематографических анонсах печаталось крупными буквами. Оно обладало огромной притягательной силой, оно обещало сразу и радость комедии, и острую заинтересованность одним из ее героев — неизменно элегантным, всегда хладнокровным, стремительным, уверенным в себе, дерзким, невозмутимым. Кторов очень рано стал одной из самых ярких «звезд» молодого советского кинематографа. Слова «с участием Анатолия Кторова» гарантировали фильме (тогда говорили не «фильм», а «фильма») верный успех.

Громкие триумфы молодого Кторова связаны с фильмами «Процесс о трех миллионах», «Праздник святого Йоргена», «Бесприданница». Все три фильма поставил Яков Протазанов — этому режиссеру, впервые пригласившему в кино Игоря Ильинского, Веру Марецкую, Валентину Токарскую, Нину Алисову, Михаила Жарова, Николая Баталова, Василия Топоркова, а также многих других прекрасных мастеров, принадлежит и честь открытия таланта Кторова. Говорили, что у Протазанова — «легкая рука» на актера, что с «его легкой руки» начинались многие счастливые актерские биографии, и это верно, конечно. Только ведь фраза о «легкой руке» как бы подразумевает счастливый случай, неожиданную удачу. Между тем Яков Протазанов, чья слава, конечно, меркнет в сиянии имен его коллег-режиссеров — Эйзенштейна, Пудовкина, Кулешова — был не только удачливым, но и проницательным, дальновидным художником. Протазанову, в частности, в высочайшей степени свойственно было чувство публики, такое важное для кинорежиссера. Протазанов знал, чего ожидает, чему обрадуется, чем изумится и что полюбит зритель, и шел на встречу с ним, будто на заранее назначенное свидание. Когда появлялась очередная его лента, оказывалось, что он пришел точно вовремя и туда, куда надо. Зрители с восторгом принимали и «Аэлиту», и «Закройщика из Торжка», и «Сорок первый», и «Человека из ресторана», и «Его призыв», и «Бесприданницу», хотя все это были очень разные, несхожие, подчас и несопоставимые картины. Но каждая из них вышла точно в свое время, в свой срок, а потому все они и поныне сохраняют какую-то часть былой эмоциональной силы, энергии, красоты.

Так же остро и точно Протазанов чувствовал и понимал актера: не в том лишь дело, что он мог оценить по достоинству актерское мастерство, обаяние, талант,— он предугадывал сегодняшние возможности и завтрашние перспективы именно э т о г о таланта.

Театральная Москва начала 20-х годов была богата актерскими дарованиями, и когда Протазанов заметил и облюбовал Кторова, столичная публика еще не успела узнать и полюбить этого артиста. Случилось так, что Кторов, учившийся вместе с Игорем Ильинским в Студии Ф. Ф. Комиссаржевского,

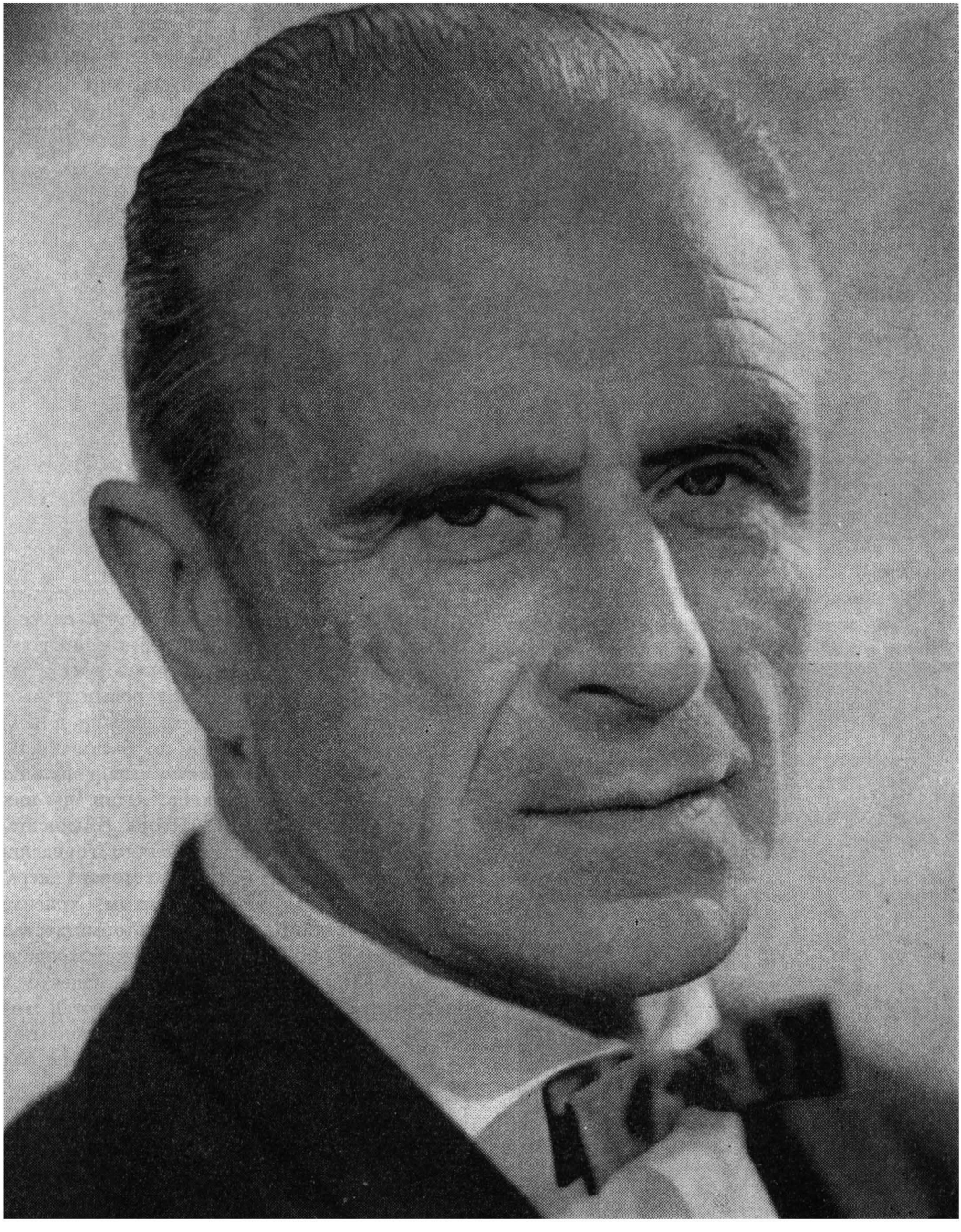
после окончания студии попал не к Мейерхольду, как Ильинский, и не к Таирову, не в Художественный театр, не в театр Вахтангова, не в Первую студию МХАТ к Михаилу Чехову. Он угодил в театр бывш. Корша — в театр не творческий, а скорее коммерческий. Ибо во многих театрах Москвы, но только не у Корша, творилось молодое, революционное и по духу и по форме искусство. Ибо во многих театрах Москвы, но только не у Корша, дерзкие режиссеры ставили небывалые спектакли, поражавшие воображение своей новизной. В театре же Корша все шло меж тем по старинке. Каждую пятницу давали премьеру, и репертуар подбирался прежде всего «кассовый». Играли «Трильби», «Хорошо сшитый фрак» и тому подобные шлягеры, играли мелодрамы и пустенькие комедии, только изредка вспоминая о классике и совсем не тревожась о завязывании творческих связей с молодой советской драматургией. Единственное, в чем был силен этот театр, были актеры. Играя эффектные роли, вынужденные «на себя» принимать всю тяжесть борьбы за зрителей, коршевцы вечер за вечером совершенствовались в границах своего амплуа, достигая, действительно, блистательного мастерства. К тому же многоцветная коршевская труппа располагала не только искусными, крепкими профессионалами, но и несколькими подлинными талантами. То обстоятельство, что молоденький Кторов в этой труппе не затерялся, а играл много и получал большие роли, конечно же, свидетельствовало о его даровании.

Молодой артист уверенно чувствовал себя в комедиях Оскара Уайльда и Бернарда Шоу, выступал в сатирической комедии Пантелеймона Романова «Землетрясение» в роли барона Поклевского и в мелодраме Вадима Шершеневича «Сын короля», с особенным удовольствием исполнял роль Петра III в псевдоисторической пьесе Николая Лернера «Петр III и Екатерина II». «В театре,— жаловался он тогда,— мне приходится постоянно играть хлыщей из еще не вымерших отпрысков царских фамилий и дворян». Кторову очень быстро наскучили аристократы — отечественные и британские. В какой-то мере, вероятно, его раздражение однообразно-салонными ролями было обусловлено еще и тем, что в театре бывш. Корша вместе с Кторовым служил тогда великий мастер именно на это амплуа — Николай Мариусович Радин. Кторов у Радина многому учился и научился, но при всех обстоятельствах рядом с Радиным он не мог претендовать на первенство. Первым его возможности по-настоящему оценил Яков Протазанов.

У Протазанова Анатолий Кторов сперва снялся в маленькой безымянной роли в «Закройщике из Торжка». Затем в фильме «Его призыв» в роли белоэмигранта Заглоблина. Это была довольно наивная роль: дворянин Заглоблин пробирался из-за границы в Советскую Россию, дабы отыскать и захватить спрятанные его отцом бриллианты. Аристократ переодевался простым рабочим, пытался соблазнить и убить доверчивую Катю. Кторову тогда очень понравилось играть именно в одежде простого рабочего. «Мне стало ясно,— уверял он,— что я могу играть и не переодетого рабочего, а самого настоящего, и мне это играть будет интереснее... даст мне новые возможности. Голубая кровь мне надоела». Протазанов, однако, рассудил иначе. Сразу же после «Его призыва» режиссер поручил артисту роль Каскарильи в «Процессе о трех миллионах». С момента, когда фильм вышел на экраны — было это в 1926 году, — Кторов и стал К т о р о в ы м. Еще не тем артистом, которого мы знаем сейчас, а Кторовым 20-х годов, блистательным и несравненным «королем экрана». Ему долго еще пришлось носить фрак.

Сам Кторов тогда объяснял свои успехи более чем просто. «В кино,— говорил он,— мало людей, которые умеют носить фрак, поэтому меня всадили во фрак, и я никак из него не могу вылезть». Между тем мастерство Кторова уже не ограничивалось умением носить фрак. Он в «Процессе о трех миллионах» продемонстрировал настоящий актерский блеск.

Надо сказать, что критики, ныне пишущие о Кторове, как правило, склонны относиться к этому раннему периоду его громкой славы



«Его призыв», 1925. Заглобин — А. Кторов, его отец, бывший фабрикант — В. Ермолов-Бороздин

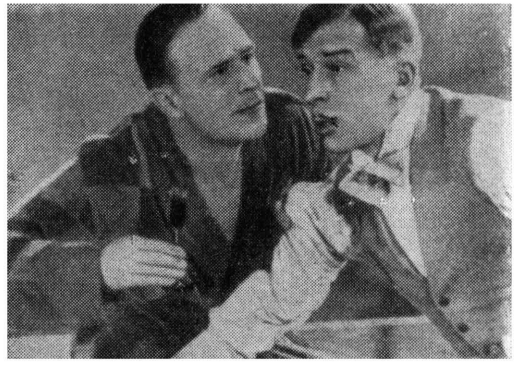
«Процесс о трех миллионах», 1926. Норис — О. Жизнева, Каскарилья — А. Кторов

с некоторым пренебрежением. Они отзываются добродушно, снисходительно и чуть свысока о ролях, которые сыграны были артистом у Протазанова, ибо рассматривают их с высоты достигнутого сегодня Кторовым тонкого психологизма. Что ж, психологизма в роли Каскарильи действительно не было. Фильм «Процесс о трех миллионах» изображал похождения трех мошенников. Один из них, Тапиока, которого играл Игорь Ильинский, был веселым и шустрым мелким городским жуликом. Другой, банкир, которого играл М. Климов, был важным, сытым, холеным богачом. Третий, Каскарилья, который достался Кторову, был крупным международным вором, авантюристом во фраке, лощеным и элегантным. Идея фильма была простая и по тем временам довольно обычная — доказывалось, что банкир, который ведет вполне благопристойную, респектабельную жизнь, в сущности такой же вор и мошенник, как и Тапиока или Каскарилья, даже еще и хуже их, ибо у Каскарильи и Тапиоки есть своя воровская этика, есть своя мораль, для алчного же банкира нет ничего святого.

Такое построение комедии прямо обязывало Кторова оттенить благородство, рыцарственность, своеобразную духовную красоту «гениального жулика». Это был вор-джентльмен, смелый, предприимчивый, победительный.

Интересно, однако, что в легкомысленной комедии, чуть приправленной перцем социальных обличений, Протазанов смело свел нескольких актеров совершенно различных школ и что все они оказались вполне подходящими друг для друга партнерами. Климов уже тогда был одним из самых прославленных комиков Малого театра. Его манера игры, экономная, строгая, меткая и броская, в условиях немого кино, где каждый жест обретал сугубую значительность, где внезапные уморительные гримасы вызывали хохот зрителей, оказывалась чрезвычайно уместной. Игорь Ильинский, уже прошедший жестокую выучку у Мейерхольда, уже сыгравший свои роли в «Великодушном рогоносце» и в «Лесе», уже в совершенстве владевший мейерхольдовской «биомеханикой», был подвижен, как ртуть. Тяжеловесной и важной бытовой комедийности Климова Ильинский словно противопоставлял комедийность стремительную, резвую, бесшабашно веселую, озорную. Кторов являл собой — между двух этих крайностей — как бы «золотую середину», их соединяющую. Кторов играл еще более экономно, чем Климов, и почти так же легко, как Ильинский, с едва уловимым, тонко аккомпанирующим игре Ильинского озорством, с затаенной иронической улыбкой.

В надменности его Каскарильи, в холодности и почти пародийной его элегантности,



«Марионетки», 1934. Принц До — А. Кторов, парикмахер Соль — С. Мартинсон

«Праздник святого Йоргена», 1930. Олеандра — М. Стрелкова, Микаэль Коркис — А. Кторов

«Праздник святого Йоргена», 1930. Франц Шульц — И. Ильинский, Микаэль Коркис — А. Кторов

«Бесприданница», 1937. Лариса — Н. Алисова, Кнуров — М. Климов, Паратов — А. Кторов, Вожеватов — Б. Тенин, Робинзон — В. Попов

конечно же, была скрыта усмешка: Кторов отнюдь не предполагал, что этот его герой, по всему обличью — доподлинный аристократ во фраке с белым крахмальным пластроном и с белой же бабочкой, с походкой стремительной, легкой, со взглядом холодным и уверенным,— будет воспринят всерьез. Правда, в финале фильма именно Каскарилья выступал в неожиданном качестве главного обличителя продажного буржуазного общества. Интрига строилась так, что в похищении денег из сейфа банкира — М. Климова был заподозрен Тапиока — И. Ильинский. Мелкий воришка, промышлявший жалкими карманными кражами, оказывался героем скандального процесса о похищении целых трех миллионов— ни больше, ни меньше. Между тем миллионы эти похитил, конечно же, Каскарилья — А. Кторов. И благородный вор не мог, разумеется, допустить, чтобы вместо него сел за решетку «меньшой брат», скромный «демократический» жулик. Эффектный финал разыгрывался в зале суда. На скамье подсудимых ерзал и пугливо оглядывался Тапиока. Банкир, понимая, что денежки его все равно плакали, пытался за спиной судей сторговаться с жуликом, обещая ему свободу хотя бы за часть украденных миллионов. Но Тапиока, естественно, ничем поделиться с банкиром не мог. Прокурор метал громы и молнии. Тут-то внезапно и появлялся Кторов — где-то в верхней ложе, все такой же уверенный, все такой же блестящий — с огромной пачкой ассигнаций в руках. Он без обиняков заявлял, что все, кто смеет судить Тапиоку,— жулики, стяжатели, и что он, Каскарилья, сию минуту это докажет. И начинал швырять в зал пачки денег. Ассигнации разлетались по залу суда, все — и прокурор, и банкир, и жена банкира, которую играла О. Жизнева, и конвоиры, сторожившие Тапиоку,— все кидались подбирать деньги, вырывать их друг у друга. В одно мгновение судебная зала превращалась в некий хаос дерущихся, озверевших от алчности, осатаневших людей. В этой сумятице благородный авантюрист преспокойно

выводил скромного жулика на волю, и оба они — Каскарилья и Тапиока — в стремительном автомобиле уносились вдаль. Причем Каскарилья сообщал восхищенному и благодарному Тапиоке, что швырял он, разумеется, поддельные кредитки, а настоящие-то миллионы у него, и Тапиока, которому безвинно пришлось претерпеть тюрьму и суд, получит свою долю...

Эта веселая комедия позволяет и сегодня с определенной уверенностью сказать о том, что мастерство Кторова, сформировавшееся в сравнительно отсталом театре Корша, не уступало ни мастерству Климова, вобравшему в себя опыт Малого театра, ни мастерству Ильинского, которого Мейерхольд считал одним из лучших своих «биомеханических» актеров.

Молодой Кторов продемонстрировал в первой же большой кинематографической роли великолепную пластическую выразительность, изысканную и тонкую культуру жеста, легкую подвижность, подлинный артистизм.

Следующая роль — в фильме «Круг», поставленном учеником Протазанова Ю. Райзманом,— была и менее интересна и менее удачна. Кторов играл тут нэпмана, дельца, одного из тех бесчисленных мошенников и растратчиков, которые во множестве появились на сцене и на экране после «Воздушного пирога» Бориса Ромашова. Острая, но достаточно банальная интрига была вписана в советскую действительность тех лет довольно неловко, и Кторов поневоле вынужден был изображать некую условную фигуру — то ли западного бизнесмена, то ли замоскворецкого купчика...

Новый, на этот раз особенно существенный и принципиально важный успех пришел с фильмом Я. Протазанова «Праздник святого Йоргена», поставленным в 1930 году. Главные роли тут вновь играла все та же веселая троица актеров, прославившихся «Процессом о трех миллионах»,— Климов, Ильинский, Кторов. Но фильм в целом был саркастичнее, острее, язвительней. Если «Процесс о трех миллионах» приближался к жанру кинематографической буффонады, скорее декларировавшей, нежели выполнявшей задачи сатирического обличения, то в «Празднике святого Йоргена» сатирическая интонация звучала явственно, сильно и убедительно, хотя, конечно же, веселость доминировала и тут. Но это была веселость активно атакующего, победоносного смеха.

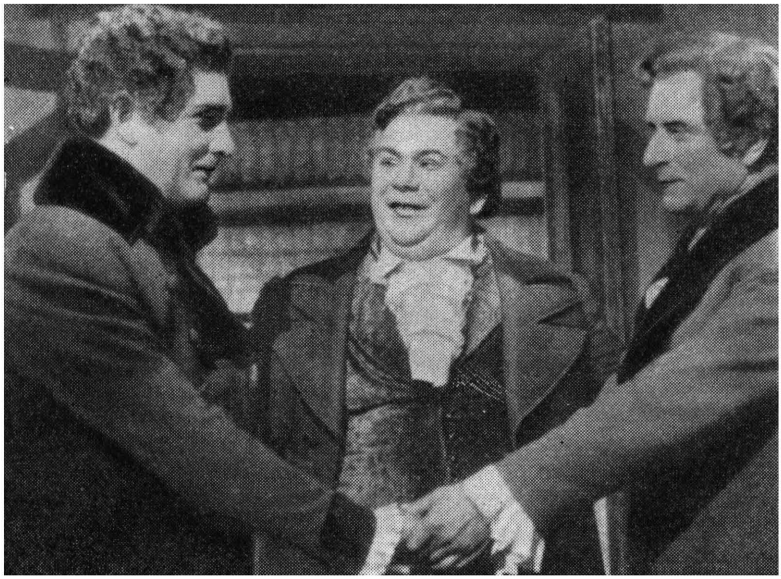
Кторов играл некоего Микаэля Коркпса, объявившего себя — ни много, ни мало — святым. На этот раз Кторову пришлось отказаться от фрака, в котором он чувствовал себя так уверенно. Его святой Йорген являлся изумленным прихожанам в виде доподлинного ангела. Как же выглядят ангелы? Белый хитон, терновый венец на скорбном челе, длинный белый шарф, опадающий с

«Дядя Ваня», 1947.
Серебряков — А. Кторов
(МХАТ им. М. Горького)

рук Йоргена подобно ангельским крыльям,— все это было во всяком случае достаточно эффектно и внушало верующим запланированное благоговение. Комизм извлекался из резкого контраста между ангельским ликом «святого», его скорбным и полным священного благородства лицом и — внезапными, быстрыми плутовскими гримасами, ужимками, жестами, которыми Коркис успевал сноситься со своими сообщниками — Францем — И. Ильинским и наместником храма — М. Климовым.

Почти весь фильм снят был в Ялте, в армянской церкви, ее торжественная лестница, ее суровые массивные своды оказались прекрасным фоном для зрелища, изображающего грандиозное шарлатанство церковников, и поныне вполне актуального и действенного. Один из самых выигрышных моментов — исцеление «безногого» — был подан и Кторовым и Ильинским с редкой пластической выразительностью. «Святой» простирал к «увечному» свои длани, как бы указывая на безграничное могущество веры и всем своим сдержанно достойным, исполненным благолепия лицом выражая благостное смирение. А перед ним озорно приплясывал «исцеленный» Франц, размахивая ненужными больше костылями, и его довольное, хитрое, нахальное лицо вполне откровенно говорило не о священной благодати, а об удавшейся афере. Впрочем, и самый жест Кторова был великолепно двусмыслен: жест чудотворца, но и — жест циркового фокусника.

Если в «Процессе о трех миллионах» мастерство Кторова уверенно и легко смыкалось с мастерством его партнеров, и актер тогда уже доказал, что он способен связывать, соединять легкую и вольную эксцентриаду Ильинского с жизненной достоверностью климовского комизма, нарочито медлительного, чуть торжественного, то в «Празднике святого Йоргена» Кторов полностью освоил и «присвоил» себе артистические приемы двух этих замечательных комиков. Он овладел импровизационной легкостью, разнообразными юмористическими красками, которыми свободно пользовался Ильинский, соединив их со смелой четкостью и броскостью жизнеподобного пластического рисунка, характерного для Климова. Комедийное трио, сложившееся в двух фильмах Протазанова, несомненно, об-



«Школа злословия», 1952. Чарльз Сэрфес — П. Массальский, сэр Питер — М. Яншин, Джозеф Сэрфес — А. Кторов. (Фильм-спектакль)

ладало уже и внутренним согласием, и общностью мастерства, и необходимой эффектностью взаимного контраста всех трех фигур. К сожалению, больше Климов, Ильинский и Кторов вместе не выступали, их сотрудничество и содружество, так счастливо начавшееся, больше не возобновлялось.

В «Марионетках» Я. Протазанова 1934 года у Кторова был другой, тоже чрезвычайно интересный партнер — Сергей Мартинсон, игравший центральную роль Короля. Неудержимая динамичность Мартинсона, его уникальная, неподражаемая подвижность уже в ту пору тяготели к гротеску. Главной актерской темой Мартинсона было движение без цели. Персонажи, которых он играл, мчались неведомо куда. В их аритмичном, стремительном — очертя голову — азартном порыве вперед и вперед не было никакого смысла и никакого содержания. Эти динамичные людишки с пустым, остановившимся взглядом, с дергающимися, марионеточными движениями выражали тему опустошительного автоматизма, того вакуума, в котором протекала жизнь — машинальная, дерганая и нелепая — излюбленных персонажей Мартинсона.

Фильм снимался звуковой, и Протазанов хотел превратить «Марионетки» в своего рода кинематографическую оперетту. Действие происходило в вымышленной стране Буфферии. Кторов играл принца До, Мартинсон — его личного парикмахера Соль. Принц До готов был незамедлительно занять любой престол, очень хотел, как ему и предназначалось с рождения, поскорее стать королем — все равно где. Но все троны, увы, были давно заняты. Но неожиданно выяснялось, что в Буфферии вакансия короля свободна, и принц До тотчас же туда отправлялся, захватив с собой, разумеется, и своего парикмахера. Однако по капризу судьбы и сюжета королем и диктатором ошибочно, но тем не менее реально становился парикмахер, а принц До оказывался всего лишь парикмахером у своего собственного парикмахера! Таким образом, в этой эксцентричной комедии, тяготеющей к гротеску, Мартинсон и Кторов как бы обменивались ролями.

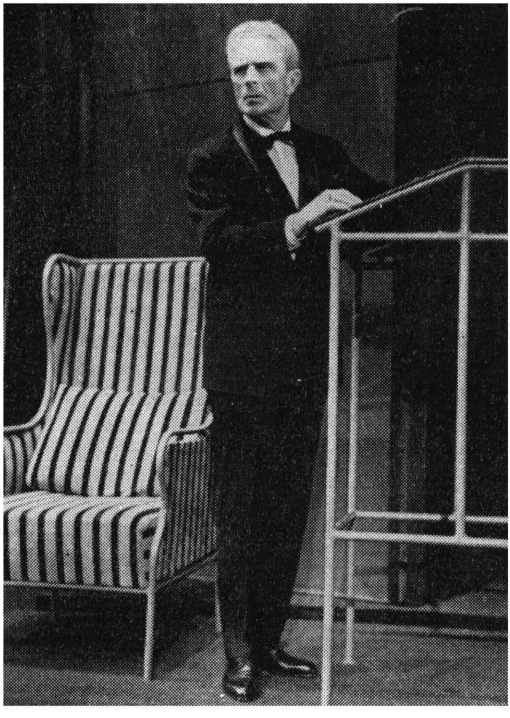
«Зимняя сказка», 1958.
Автолик — А. Кторов.
(МХАТ им. М. Горького)

Таким образом, в этом увлекательном и остром дуэте с Мартинсоном Кторову надо было доказать, что и эта, новая для него сфера комедийности ему доступна. Шикарное фатовство, которое давалось Кторову без труда, здесь окрасилось эксцентризмом, приобрело гротескную напряженность. Кторов непринужденно, как и Мартинсон, шел по грани комического и жутковатого. Когда в руках у бывшего принца оказывалась бритва, бывший парикмахер (а ныне — диктатор и повелитель целой страны) чувствовал себя весьма беспокойно. В глазах у Мартинсона, повязанного белой салфеткой, мелькала тревога, рука его нервно сжимала королевскую шпагу. А в глазах у Кторова, весьма энергично, но отнюдь не профессионально — и потому особенно устрашающе — размахивавшего бритвой, мерцала мрачная жажда мести и крови. Фильм,

который вышел на экраны в 1934 году, когда Гитлер уже захватил власть в Германии, приобретал поэтому долю злободневности. Недаром после того как Чаплин показал своего «Великого диктатора», многие вполне обоснованно вспоминали «Марионетки» — в некотором смысле предтечу этого фильма.

Снимаясь у Протазанова, Кторов оставался актером театра бывш. Корша и исполнял там довольно однообразные, далеко не всегда интересные ему роли. Его попытки раздвинуть рамки амплуа, выйти из привычной колеи и расстаться с «фрачными героями» успехом пока не увенчивались, хотя Кторов всячески старался продемонстрировать иные возможности, попробовать себя в ролях характерных. Одна из таких попыток была по-своему знаменательна: в 1932 году в постановке В. Г. Сахновского давали «Бесприданницу».

«Милый лжец», 1962. Шоу — А. Кторов. (МХАТ им. М. Горького)



Ларису прекрасно играла В. Н. Попова, Кторов же, которому, казалось бы, следовало играть Паратова, охотно уступил эту роль Н. Соснину, а сам взялся за роль Карандышева. Н. М. Радин резонно писал по этому поводу: «Соснина заставили изображать Паратова, когда его прямое дело Карандышев, а этого играет с вывертами Кторов»...

Надо сказать, что Кторов и вправду играл «с вывертами» — ему хотелось показать натуру душевно искаженную, человека, мучительно стремящегося утвердить себя среди «сильных мира сего», отстоять и доказать свое достоинство, но то и дело оказывающегося в положении смешном и жалком. Кроме того, Кторов очень уж старался быть в этой роли некрасивым, пластически неизящным, робким, порывистым и бесформенным в движениях. «Выверты» возникли в результате почти безнадежной борьбы с собственной красотой и собственной безукоризненно чистой пластикой. Однако эта работа, в целом неудачная, имела в творческой биографии Кторова в высшей степени интересное продолжение — вскоре Протазанов предложил ему в той же «Бесприданнице» роль... Паратова.

Это было испытание, во многих отношениях трудное. Действие всех почти фильмов, в которых Кторов снимался ранее, происходило в условных и вымышленных странах — где-то на Западе, но где именно — было в сущности и неизвестно, и неважно. Кинематографическая же постановка «Бесприданницы» требовала точного соблюдения колорита и духа вполне определенной эпохи, исторической и психологической достоверности, точного понимания и ощущения стиля Островского. Ибо Протазанов отнюдь не был склонен к грубому осовремениванию или произвольному истолкованию классической пьесы, напротив, он хотел максимально сблизиться с автором, уловить его интонацию, его манеру. Кроме того, для Кторова (если оставить в стороне «Марионетки» с их подчеркнутой и агрессивной — почти до оперетты — условностью) это был, в сущности, первый звуковой драматический фильм. Артисту предстояло выступить в одной из популярнейших, игранных мно-

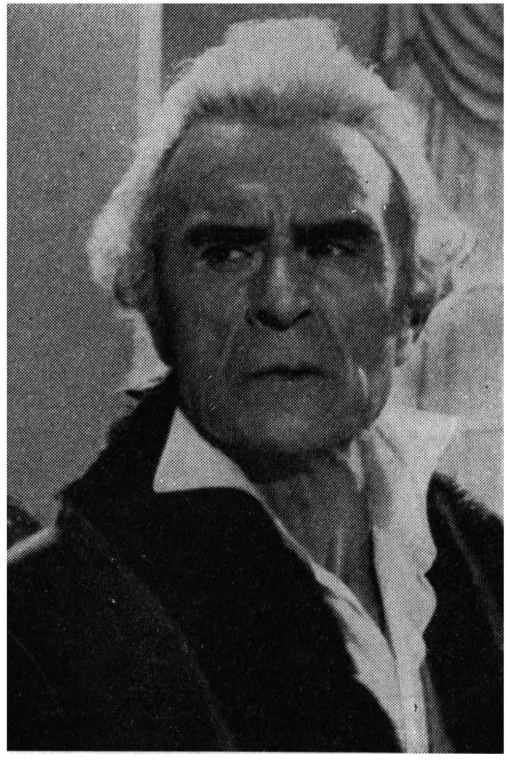
гими великими мастерами ролей русского театрального репертуара. Забегая несколько вперед, скажем, что «Бесприданница» Протазанова поныне снова и снова появляется на экранах и пользуется неизменным успехом и что Кторов в роли Паратова и сейчас производит большое впечатление. Однако в 1968 году, когда Кторову задан был вопрос о его Паратове, он отвечал не без видимого раздражения:

— Ужас! Смотреть не могу на этого рокового красавца с нафабренными усами!

Такое раздражение против одной из самых популярных своих ролей нередко возникает у актеров.

Ощущение своей «прикрепленности» к одной, сделанной много лет тому назад и уже давно оставленной позади работе — ощущение и в самом деле, должно быть, неприятное. Кторов давно уже далеко ушел от своего Паратова, а Паратов неотвязно за ним следует, постоянно его сопровождает... Нам важно, однако, взглянуть на эту давнюю работу артиста с точки зрения той поры, когда она была осуществлена. Только в этом случае будут понятны и причины тогдашнего успеха Кторова, и длительная, неугасающая популярность «Бесприданницы» в постановке Протазанова.

В «Бесприданнице» Я. Протазанов, повинуясь Островскому, решительно повернул к правде быта и правде психологии. Режиссер повел своих актеров в глубь драмы, любовно и поэтично снял волжские пейзажи, ввел в партитуру произведения народные песни, старинные романсы, музыку Чайковского, с редкой тщательностью воспроизвел, используя многие мотивы живописи передвижников, русскую провинциальную жизнь второй половины прошлого века. В такой достоверной, исторически конкретной атмосфере самая манера игры протазановских актеров должна была, разумеется, измениться. И хотя почти все они, только недавно расставшиеся с выразительностью немого кинематографа, конечно же, продолжали платить ему дань, хотя почти все они еще не очень уверенно чувствовали себя в той стихии слова, в той



«Война и мир», 1965.
Князь Болконский — А. Кторов

«разговорности», щедрой и свежей, где Островский так велик, тем не менее, и Н. Алисова — Лариса, и В. Балихин — Карандышев, и Б. Тенин — Вожеватов оказались достойными партнерами мастеров из Малого театра, «дома Островского» — В. Рыжовой (Ефросинья Потаповна) и М. Климова (Кнуров).

Кторов же, вопреки собственному его позднему мнению, на мой взгляд, сыграл отнюдь не «рокового красавца», не мелодраматического злодея, позера и фата, хотя именно такого Паратова ему легче всего было бы сыграть. Он, исполняя эту роль, как мне кажется, сумел ответить на главный вопрос — почему Паратов занял такое место в сердце Ларисы, чем он ее покорил? У кторовского

«Чрезвычайный посол», 1967. Король — А. Кторов. (МХАТ им. М. Горького)

Паратова была та самая авантюристическая жилка, которая толкает человека на поступки, подчас вовсе нерасчетливые. Его Паратов умел и любил бросать вызов судьбе, в нем была смелость, в нем был азарт, была одержимость игрока. Первая встреча Ларисы и Паратова строилась Протазановым именно с расчетом на то, чтобы сразу же прозвучал мотив паратовской смелости, способности на поступки неожиданные и для окружающих непривычные. Лариса стоит возле церкви несколько растерянная: ей надо сесть в карету, а у ног ее, возле самых ее атласных туфелек, из-под снежного сугроба выбивается весенний ручей. Тут-то и появляется Паратов в накинутой на плечи дорогой шинели, широким жестом расстилает ее у ног Ларисы и произносит только: «Прошу!» Смущенная, но и восхищенная Лариса по дорогим бобрам шагает к карете.

В Паратове, каким сыграл его Кторов, были шик, лихость и молодечество. Но затем в игре артиста проступала и горечь. Она приходила тогда, когда победоносный герой и вдохновенный игрок вынужден был подчиниться унылой, тоскливой для него логике денежных соображений, расчетов, силе коммерции, легко одолевавшей все красивые порывы его натуры. Дворянин, человек чести, испытывающий брезгливое сословное отвращение к меркантильным расчетам, умеющий кутить, но не умеющий копить, он был сперва словно белая ворона среди всех этих толпившихся вокруг Ларисы «покупателей» красоты. Он привык не покупать, а покорять, не холодно прицениваться, а горячо увлекаться. Однако драма Островского уловила момент, когда дворянское благородство и честолюбие вынуждены были отступить перед натиском грубого купеческого «интереса» — и Паратову тоже предстояло сдать свои позиции. И это отступление героя от своих прежних привычек, его превращение в собственную свою противоположность, по сути, и сумел показать Кторов.

Когда Паратов — Кторов говорил Ларисе, только что исполнившей свой знаменитый романс: «...Я брошу все расчеты, и никакая сила не вырвет вас у меня» — то этим его словам верить уже было нельзя. И Протазанов и сам артист хотели здесь показать не внезапный порыв любви, не вспышку восхищения, не последнюю попытку Паратова освободиться от власти «расчетов», а, напротив, уже совершившуюся его капитуляцию, его моральное фиаско. Кторов отчеканивал эти слова холодно, спокойно, и именно поэтому внутренняя растерянность его Паратова становилась тем очевидней. Все молодое, красивое, свежее, непосредственное ушло, человек этот духовно увял, состарился, в нем не осталось ни былой энергии, ни былой способности играть судьбой — он духовно погиб, уравнялся с Кнуровым, Вожеватовым и прочими претендентами на любовь Ларисы, отныне он способен только платить за любовь, но не любить. Такое движение роли, стремительное и ясное,

осуществлялось артистом с редкой четкостью.

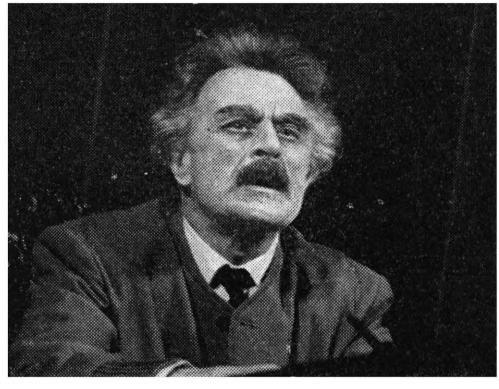
Когда снималась «Бесприданница», Кторов был уже артистом Московского Художественного театра. Театр бывш. Корша закрылся в январе 1933 года, и его помещение стало филиалом МХАТа. Но чести войти в труппу Художественного театра удостоились только трое из бывших коршевцев — Б. Петкер, В. Попова и А. Кторов. С этого момента в судьбе Кторова многое изменилось. И изменились и его взаимоотношения с кинематографом, который артист оставил надолго — почти на три десятилетия.

В большой труппе МХАТа Кторов далеко не сразу обрел себя. Художественный театр тогда был в расцвете сил, соревноваться с такими его мастерами, как Н. Хмелев, Б. Добронравов, Б. Ливанов, Кторов, который о методах Станиславского, Немировича-Данченко и их ближайших учеников имел довольно смутное представление, конечно же, не мог. Тем не менее он не оставался без ролей, напротив, с несомненным успехом вошел в спектакль «Дни Турбиных» на роль Шервинского, прекрасно сыграл Сэма Уэллера в «Пиквикском клубе», Блюменшена в возобновленной драме Кнута Гамсуна «У жизни в лапах», Джозефа Сэрфеса в комедии Шеридана «Школа злословия», сыграл князя Долгорукова в «Пушкине» («Последних днях») М. Булгакова, Розенберга в «Русских людях» К. Симонова, Дульчина в «Последней жертве» Островского.

Во всех этих ролях Кторов оставался Кторовым. Можно было бы даже сказать, что в Художественном театре просто эксплуатируют уже сложившуюся актерскую индивидуальность и что в судьбе Кторова почти ничего не изменилось. На самом же деле все выглядело несколько иначе. Если раньше Кторов мечтал о расширении диапазона ролей, об избавлении от тесных для него рамок амплуа, то теперь, в Художественном театре, он увидел и оценил по достоинству преимущество, какое давало движение прежде всего в глубину роли. Режиссеры МХАТа отнюдь не собирались отказываться от тех достоинств, которыми Кторов обладал, от его изысканной пластической формы и чуть холодноватой, но неизменно точной, умело выбранной интонации, передающей самые существенные оттенки мысли и чувства. Однако искусство МХАТа предполагало — и предлагало новому артисту — несколько более сложные структуры роли, требовало раскрытия подтекста, проникновения в самую сердцевину человеческого характера.

Конечно, Кторову легко было бы сыграть Шервинского в булгаковских «Днях Турбиных» очаровательным вертопрахом, грациозным и напористым покорителем сердец, милым врагом и сладким красавчиком. Но в спектакле Художественного театра тонкость и мастерство Кторова проявились по-новому: артист понял и показал, что сквозь пышную, цветистую, пошловатую словесность «гвардейских комплиментов» Шервинского пробивается подлинное и бурное чувство, что Шервинский, который, конечно, не первую женщину называет «богиней», никогда еще не был так искренен в своем порыве, никогда еще сам не верил до такой степени каждому своему слову. Прелесть его пошловатого ухаживания состояла именно в том, что, полностью владея ситуацией, он больше не владел самим собой, ничего не умел и не пытался скрыть, весь оказывался, как на ладони. Этой-то искренностью, и комичной и трогательной, Шер-

«Обратный счет», 1970.
Эйнштейн — А. Кторов.
(МХАТ им. М. Горького)



винский — Кторов и пленял Елену Тальберг и зрителей.

Точно так же и в роли князя Долгорукова, автора пасквилей, которые привели в бешенство Пушкина, Кторов не ограничивался резкой и бескомпромиссной гневностью обличений. Он играл человека буквально изнемогающего от зависти, от ревности к таланту, играл маленького русского Сальери с бледными бескровными губами, с усмешкой, то и дело проскальзывающей по усталому, больному лицу, с пристальным, подозрительным и нервным взглядом. Да, то был истинный мастер злости и злоречия, сплетник, клеветник и отпетый подлец,— но Кторов открывал нам его гложущую страсть, его неутомимую ненависть, и становилось ясно, что перед нами проходит своего рода трагедия нищеты духа, бездарности, бесплодности, что перед нами человек, обиженный судьбой и алчущий самоутверждения.

Розенберг в «Русских людях» К. Симонова был, конечно, садист, насильник, мучитель. Но Кторов угадал в нем еще и человека посвоему дальновидного, раньше других гитлеровцев сумевшего понять, что поражение «третьего рейха» предопределено, и потому раньше других испугавшегося. Его Розенберг был садист из трусости, насильник из страха, и стойкость советских людей, которых он пытал, приводила гестаповца на край помешательства.

И далее, после войны, были в репертуаре артиста Художественного театра Анатолия Кторова новые и новые, все более сложные по своей внутренней структуре работы — барон Клинген в комедии Л. Толстого «Плоды просвещения», Суслов в «Дачниках» М. Горького, Кроссмен в драме Лилиан Хеллман «Осенний сад», Суворин в пьесе В. Коростылева «Дон-Кихот ведет бой».

Поэтому, если в первые годы пребывания Кторова в Художественном театре нередко можно было услышать разговоры о том, что салонная коршевская манера и эффектность протазановских авантюристов якобы все еще преследуют артиста по пятам, что он-де попрежнему далек от «системы Станиславского», то постепенно начали звучать иные суждения. Кторова стали называть даже «учеником Станиславского», хотя с самим Константином Сергеевичем Кторову работать не довелось. И тем не менее в словах этих были и есть своя правда, ибо именно в Художественном театре Кторов стал подлинным виртуозом тонкой, проницательной и глубокой психологической характеристики, научился в полном смысле этого слова проникать в «жизнь человеческого духа» своих персонажей.

После того как Кторов сыграл Бернарда Шоу в пьесе Джерома Килти «Милый лжец», А. Мацкин свою статью об этом спектакле назвал «Шаг к Станиславскому». Это было меткое и точное название, оно прекрасно выразило перемены, которые произошли в искусстве Кторова и которые ознаменовали поздний, но радикальный перелом в его творчестве.

В годы, которые для многих артистов становятся закатными, Кторов ощутил как бы некое «второе дыхание» и подарил нашей сцене и нашему кинематографу несколько созданий поистине замечательных. В его игре возникли и с мощной энергией зазвучали трагедийные мотивы. Шоу Кторов сыграл без грима, без той бороды, которая глядит на нас со всех портретов писателя. Артиста в данном случае вовсе не занимало портретное сходство, его другое интересовало — духовная драма художника, клокочущая энергия творца, язвительный ум, изнемогающий от сознания своего полного одиночества, ищущий близости. Кторов главной темой роли сделал поиски родственного сердца, союзничества, душевной опоры в борьбе против лицемерия и ханжества, которую художник вел всю жизнь, но от которой он, увы, устал. Женщина, в дуэте с которой проходит вся пьеса, актриса Патрик Кэмпбелл (ее играла А. Степанова), кажется, могла бы понять писателя, кажется, могла бы разделить его тяжкую ношу: она и умна, и, подобно самому Шоу, иронична, и тем не менее, сравнительно с ним, все же ограничена, все же оказывалась недостаточно храброй и последовательной, недостаточно сильной. Она могла бы стать его подругой, но не была способна разделить подвиг всей его

«Посол Советского Союза», 1970. Король — А. Кторов, Кольцова — Ю. Борисова

жизни, а жизнь великого художника — это его длинный, непрерывный, бесконечный подвиг. Эту мысль как раз и акцентировал Кторов в этой роли, где желчные интонации часто сменяются мягкими, добрыми, где на смену гневу приходит сострадание, где самое остроумие становится то злым, то озорным, а то и горестным, где язвительность — только броня душевной ранимости, открытости сердца для всех горестей человечества...

Кроме того, в роли грустно звучал и другой, тоже трагический мотив — мотив старости, с которой Шоу смириться не может, ибо признать старость значило бы отказаться от борьбы. Последняя фраза роли: «Я стар? Я слишком стар?» — одновременно и вопросительна и яростна, и уж во всяком случае Шоу, каким его сыграл Кторов, не капитулирует ни перед неостановимой силой возраста, ни перед пошлостью, которая писателя переживет.

В 1965 году зрители снова увидели Кторова на экране. В фильме Сергея Бондарчука «Война и мир» он выступил в роли старого князя Болконского. Надо ли говорить о том, какие проблемы ставила перед артистом эта роль? Фигура Николая Андреевича Болконского — одна из самых привлекательных и одновременно самых сложных в романе Толстого. Князь написан Толстым исчерпывающе полно: во всей его строптивости, во всей его нетерпимости и одновременно во всей поразительной духовной красоте. В душе князя бьются между собой старческая гордость и совершенно юношеское (по горячности и живости своей) патриотическое чувство, в этой душе страстная, до боли, но скрытная, старающаяся ничем себя не выдать любовь к единственному сыну покорно отступает на второй план перед еще более страстным, пламенным, неуступчивым чувством долга и чести...

Старый князь Болконский был понятен Кторову, душевно близок ему, роль открывалась актеру охотно и доверчиво.

В медлительное развертывание киноэпопеи Кторов ввел тему нервную и романтическую. Уже самый облик старого князя: красивое орлиное лицо, суровые брови, резкие морщины, которые пересекли лоб, седые волосы, гладко зачесанные назад, волевой, твердый подбородок над свободно открытым белым отложным воротником — все это придавало

Николаю Андреевичу Болконскому некоторый оттенок байронизма и романтическое одушевление. В то же время князь был крутой, своенравный старик. Он говорил резко, категорично, отрывисто, глядя прямо в глаза собеседнику, держась всегда прямо, высоко подняв голову...

В этом человеке, надменном и стойком, Кторов, однако, сумел показать — с истинно толстовской объективностью — и его слабость, и его старость, и его печаль. Особенно поразительны два длинных прохода старого князя. Вот он идет прямо на нас из глубины липовой аллеи, горделивый, в красивом мундире времен Екатерины II, прямой, как тополь, кажется, недоступный никакой слабости. Взгляд ледяной! Вот он бессонной тревожной ночью одиноко бродит по коридорам своего дома в растегнутом халате, и глаза беспомощные, растерянные, вопрошающие.

Едва ли не самым прекрасным моментом у Кторова был момент прощания старого князя с князем Андреем. Сын уткнулся лицом в отцовскую грудь, а отец... Глаза его закрыты, вся жизнь, кажется, отхлынула прочь от него — только это вот осталось: возможность провести рукой по голове сына, почувствовать, что он здесь, еще здесь!.. «Ежели тебя убьют, мне, старику, больно будет!» — говорит князь, превозмогая слезы, потом резко отталкивает сына от себя, стыдясь своей слабости, своей любви, не допуская никакой жалости к себе.

...После этой глубокой, сильной, истинно трагической роли роль короля, монарха одной из маленьких скандинавских стран, исполненная в фильме «Посол Советского Союза», была для артиста, конечно, проста и легка. В каком-то смысле она явилась, как ни странно, воспоминанием и напоминанием о раннем Кторове, о его прежних салонных ролях, о его аристократах и людях «высшего света». Кторов наделил своего старого короля, однако, не только «голубой кровью», не только безукоризненным изяществом манер, но и тонким умом, мягким, благородным юмором, умением оценить по достоинству женскую красоту.

Сквозь весь фильм шла тема почти нескрываемого восхищения короля эффектной и умной женщиной, которая представляла в его стране интересы и волю пока еще совершенно непостижимого, загадочного «большевистского мира», тема симпатии и уважения к женщине, которая в непривычных для себя, исключительно трудных условиях сумела стать действительно полномочным послом молодого Советского государства. Вот почему не питая к этому государству никаких симпатий, старый король настолько, насколько это позволяло его положение, старался по возможности помочь красивой посланнице Страны Советов осуществлять ее трудную и благородную миссию, тем более что она, эта женщина-посол, это король понимал, осуществляла безукоризненно чистую и честную политику мира.

Поэтому-то внутренне грациозные, полные скрытого юмора, овеянные атмосферой эмоционального взаимопонимания отношения между королем — А. Кторовым и послом — Ю. Борисовой составили, как мне кажется, главную ценность этого фильма, привлекали к себе наибольший интерес зрителей.

...«Вторая молодость» пришла к замечательному мастеру сцены и экрана Анатолию Кторову очень поздно. Но она принесла с собой новый, высокий и вдохновенный взлет его таланта, неизменно красивого и изысканно точного.

Сергей Герасимов — теоретик, критик, публицист

Евг. Вейцман

Однажды Стефан Цвейг написал: «Самой глубокой и самой таинственной из бесчисленных и неразрешимых загадок бытия остается все же тайна творчества.

...Ни поэт, ни музыкант не сумеют описать миг вдохновения после того, как он уже миновал. И если вещь завершена, художник уже не помнит о её происхождении, росте и становлении...»

Правда, тут же Цвейг добавляет: «Единственное, что может как-то приблизить нас к непосредственному процессу творчества, это — рукописи, ...первые, пока безымянные наброски, из которых не сразу, лишь впоследствии, откристаллизуется каноническая форма».

Сергей Герасимов, вероятно, подписался бы под этими словами. Я вспоминаю, как однажды, прочитав стихи Блока, он воскликнул: «Черт его знает, что это такое! Ну, попробуй, объясни, отчего так берет за душу, отчего плачешь, отчего становишься чище?!»

И вот вышла его книга *, где, далеко еще не подводя итогов своей жизни в искусстве — впереди много замыслов и много свершений,— художник пытается по-своему осмыслить эту вечную тайну искусства.

Сергей Герасимов приверженец авторского кинематографа. Для него творчество в кинематографе приближается к творчеству писателя прозаика, точнее — романиста. Поэтому

его суждения и по поводу собственных произведений и по широкому кругу творческих проблем общего значения интересны еще и в плане приоткрытия завесы над «тайной мастерства», сложившейся у автора книги в работе над фильмами такого вот «романного» строя.

* Сергей Герасимов. Жизнь. Фильмы. Споры. М., «Искусство», 1971.

На книге С. Герасимова лежит явственный отпечаток личности автора. Личности своеобразной, иногда парадоксальной: ожидаешь одного и вдруг слышишь совсем другое. Я не оговорился: именно слышишь, а не читаешь, потому что, читая Герасимова, вы все время прислушиваетесь к своеобразной интонации автора

И это не случайное обстоятельство. Известно, что Герасимов превосходный рассказчик. Надо только раз поприсутствовать на занятиях в его мастерской, чтобы понять это. Захватывает процесс размышления вслух, как бы свободный полет импровизации. На самом же деле — все те проблемы, на которых Герасимов сосредотачивает внимание своей аудитории, многократно им продуманы, выстраданы, прочувствованы. И тем не менее в беседах с учениками поиск продолжается. Мало того — это беспокойство мысли, конфликтность, динамичность движения к истине ощущаются и в его книге.

Герасимов многолик. Актер. Режиссер. Автор собственных фильмов. Писатель. Публицист. Полемист. Таков он и в новой своей книге.

Но здесь нам хотелось бы повести речь не о ее авторе, а о том, что собранные в книгу статьи и выступления Герасимова по-новому ставят ряд научно-теоретических проблем, о которых стоит поговорить, кое с чем поспорить, а кое-что безусловно поддержать и развить.

Если вычленить некоторые наиболее существенные проблемы, прослеживаемые в книге, то, пожалуй, они могут быть сведены к следующим: 1. выяснение природы и механизмов творческого мышления; 2. выяснение природы и границ киноискусства: его связей с литературой и театром, его выразительных и изобразительных средств (в частности, современного монтажа); 3. выяснение специфики актерского мастерства в кино; наконец, в 4-х, выяснение закономерностей педагогического процесса, процесса воспитания молодежи в кинематографе.

Следует сразу же с сожалением отметить, что при составлении книги в нее не вошли некоторые чрезвычайно важные статьи и выступления С. Герасимова, в которых намечены важные аспекты названных проблем, тогда как некоторые из вошедших представляют сегодня уже чисто исторический интерес. Так, на наш взгляд, статья в журнале «Вопросы философии» об актере-мыслителе, актере-авторе своего образа, статья с очень интересными психологическими идеями о том, что мысль актера уже есть действие,— эта статья просилась в книгу, как и ряд статей из журнала «Коммунист» и некоторые из выступлений автора на международных кинофестивалях. А, скажем, очень важная в свое время, но ныне уже отодвинутая практикой искусства в прошлое полемика о так называемом «методе физических действий» могла бы, очевидно, без ущерба быть вынесена за скобки данной книги...

Откуда рождается художественная мысль? Не образ, а именно мысль, понятие и в то же время чувство? Для Герасимова приоритет мысли бесспорен. Он оспаривает точку зрения, согласно которой истинное искусство выстраивается якобы от образа к мысли, а не от мысли к образу. Полемически заостряя свое понимание этого вопроса, Герасимов полагает, что «отрицание, исключение рационального начала в художественном творчестве и противопоставление ему стихийного интуитивизма от века являлось основой всяческого антиреализма. И под тезисом «от образа к мысли» наверняка двумя руками подпишется любой поборник субъективного идеализма» (стр. 144).

Вероятно, это крайнее суждение. Вероятно, и сам автор решительно выступит против понимания искусства как простой иллюстрации понятий. Но одно утверждение Герасимова бесспорно: в основе творческого процесса «лежит стремление художника к сообщению идеи свойственными ему художественными средствами. Сообщению, то есть передаче зародившихся в его сознании мысли, чувства, страстей обществу людей» (стр. 144).

Герасимова интересует процесс складывания, формирования идеи в сознании художника. Будучи художником открытого граж-

данского пафоса, сознательно направляя свое творчество против всякого рода невнятности мысли, аполитичного созерцания, Герасимов полагает, что основой этого процесса является непосредственное влияние образов внешнего мира на сознание художника. Затем в дело вступает вторая сигнальная система «со всей своей сложнейшей ассоциативной машиной», и тогда важную роль начинает играть «конструктивная мысль». Именно на этой стадии вступают в силу множественные связи художника с общественной средой, сказывается зависимость его биографии и внутреннего мира от общественных интересов и целей. Воспользовавшись психологическими определениями, можно сказать, что, по Герасимову, именно на этой стадии установки и мотивации перерастают в художественную задачу, которая и решается в произведении.

Хотелось бы выделить одно утверждение Герасимова, которое нуждается в специальном исследовании и развитии. Он убежден, что «истинный талант всегда отзывчив и одновременно конструктивен». А раз так, то он должен быть организован, а не аморфен, то есть связан не только с простыми впечатлениями, но и с понятийным мышлением, не только с вненаучным, обыденным сознанием, но и с научным, теоретическим знанием своей эпохи. «...Когда анализируешь всю многоступенчатую структуру образного мышления, то в основе ее видишь знание и прежде всего знание. Знание, неизбежно включающее в себя анализ, исследование самого предмета во всей его исторической конкретности; знание, которое никогда не остается статичным, которое естественно включает в себя конструктивную волю художника, где, собственно, и берет свое начало художественный синтез» (стр. 145). Здесь Герасимов выражает ведущую тенденцию искусства, особенно активизировавшуюся в век научно-технической революции: искусство стремится к конструктивной целостности, основанной на знании. Оно само выступает как средство социального знания.

Герасимов целенаправленно выступает против «провозвестников интуитивного метода». Но наивно было бы думать, что он отвергает интуицию. Автор книги пытается определить главное и второстепенное, этапы первичные и вторичные в процессе творческого мышления. Для него фантазия, рожденная интуитивно, подсознательно,— «родная сестра знания».

Провозгласив этот тезис, Герасимов много внимания уделяет анализу самой интуиции, тех скрытых психологических мотивов, неясных впечатлений, которые столь важны для художника, если они на определенном этапе осознаются и структурно им организуются.

Так, Герасимов уделяет большое внимание воспоминаниям и впечатлениям детства. «До сих пор впечатления... из раннего деревенского опыта питают мои представления о естественной красоте мира» (стр. 3). К детским и юношеским впечатлениям автор книги возвращается неоднократно, объясняя рождение замысла таких фильмов, как наиболее любимый им «Учитель», или — один из последних — «У озера». Замысел, впрочем, рождается из самых разнообразных жизненных впечатлений, причудливо переплетающихся. Здесь играют свою роль как осознанные автором общественные коллизии, так и интимнейшие страницы биографии художника.

Герасимов и дальше неоднократно обращается к вопросу о взаимоотношении науки и искусства, понятия и образа, знания и воображения. Причем, эти категории выступают у него не как взаимоисключающие, чуждые друг другу, а как одинаково необходимые художнику. Автор книги убежден: «Художественный талант обязательно включает в себя помимо способности к рациональному познанию мира и способность обостренно, чувственно реагировать на красоту и уродство, ложь и правду и в процессе художественного отображения жизни не только анализировать явления, факты, процессы, но и стремиться к синтезу, без которого невозможно художественное постижение факта» (стр. 240).

Считая, что в искусстве существуют две тенденции: тенденция к фиксации результатов и тенденция к вскрытию жизненных процессов, Герасимов со всей решительностью выступает против ограничения «фиксацией ре-

зультата». Он понимает искусство как вскрытие жизненных процессов. Это мысль верная. И автор поддерживает ее ссылкой на крупнейшие явления советского искусства. Однако, думается, что следовало бы отчетливее подчеркнуть диалектику тенденции и результата. Вспомним Гегеля, говорившего, что одно без другого не существует.

Думается, что не менее существенна и другая проблема С. Герасимова — проблема специфики, природы киноискусства, которое он неизменно понимает, как искусство, особенно «тесно связанное с жизнью народной и для которого нет границ в постижении всего многосложного современного мира» (стр. 46).

Выясняя специфику киноискусства, Герасимов подходит к ней через сравнение кинематографа с литературой, с одной стороны, и с театром, с другой.

Кинодраматургия — род литературы, которая есть, считает Герасимов, и основа и питательная среда для кино вообще («...без литературы кинематограф как эстетический род до конца понят быть не может», стр. 212).

Герасимов, как уже было сказано, убежденный поборник развернутой или романной формы кинодраматургии, где жизненный процесс отображен наиболее полно. Однако это не значит, что он поборник «дедраматизированного» кинематографа. Достоинство произведения для него определяется в первую очередь как раз тем, насколько глубоко и остро задуман и разработан конфликт, насколько оригинально и неповторимо раскрыты характеры героев, в какой степени отражены в фильме вопросы, волнующие общество.

В книге немало страниц посвящено профессии режиссера, тому, как понял ее автор на опыте собственных постановок, и в результате многолетней педагогической практики. Кинорежиссер, считает Герасимов, и похож и отличен от режиссера театрального. В отличие от театра, в кино зритель видит непосредственное и всестороннее воплощение жизни, не ограниченное сценической коробкой и «словесными поединками». В отличие от театра синтетический художественный образ в кинематографе предельно конкретен и «фактурен» — и это связано с познавательным началом, заложенным в киноискусстве.

В распоряжении кинорежиссера многокрасочная палитра изобразительных и выразительных средств, специфичных именно для кинематографа, среди которых особое место занимает монтаж. Думается, что в современных спорах о монтаже мысли Герасимова заслуживают специального внимания.

Он выступает против преувеличивания роли монтажа, против точки зрения, что монтаж — альфа и омега кинематографа, что монтаж вносит в содержание картины нечто новое, начисто отсутствовавшее в кадрах (стр. 99). Для автора книги эта точка зрения принципиально неверна, так как, во-первых, киномонтаж не более как своеобразное выражение и ранее известных композиционных и ритмических законов, присущих театру, литературе и музыке, а во-вторых, потому, что содержание фильма в равной, если не в большей мере зависит от внутрикадрового материала, в котором запечатлены явления действительности. И тем не менее, он отнюдь не склонен отрицать значение монтажа в его современном понимании. Герасимов связывает теорию монтажа с общими закономерностями природы фильма, с теорией конструктивной организации материала. «Реализм изобразительного решения выражается в стремлении художников запечатлеть действительность не вообще, не как некую совокупность неорганизованных и непосредственных впечатлений, а вскрывая связи между ее явлениями и присущие ей закономерности». Как известно, американский теоретик З. Кракауэр полагает, что природа фильма — в непредвзятой фиксации физической действительности, и именно с этих позиций развенчивает классический монтаж. Герасимов занимает прямо противоположную позицию. Монтаж необходим для вскрытия сущности художественно воспроизводимого на экране явления. Но монтаж, предъявленные к нему требования, как и его принципы, изменились в современной звуковой художественной кинематографии, в «искусстве прежде всего актерском, искусстве, имеющем на своем вооруже-

нии самое могучее средство выражения человеческих мыслей — слово» (стр. 100). Звучащая речь, слово — вот что изменило монтаж, вот что внесло новое в его трактовку. И теперь характер монтажа, как формы организации материала, во многом, по Герасимову, зависит от актера. Монтажно-ритмический замысел немыслим без учета особенностей актерского исполнения. Если единый ритм фильма (а одной из функций монтажа и является ритм), все его художественные компоненты не были прочувствованы актером, то при монтаже самый опытный режиссер столкнется с серьезными затруднениями.

Эти мысли автора книги не всеми, вероятно, будут приняты. В современном кино мы встречаемся и с другими представлениями о сущности монтажа, время от времени возрождается традиция чисто монтажного кинематографа, в котором актер не играет доминирующей роли, мы видим и интересные опыты соединения документа и актерского исполнения, сопровождающиеся поисками новых форм монтажа Но одно и в этом вопросе бесспорно: говоря о своем опыте и анализируя его, Герасимов делает выводы интересные и поучительные для практики всего киноискусства.

Многое хотелось бы еще разобрать из сказанного в этой книге Сергеем Герасимовым. Но для этого нужна статья, а не рецензия. И все же нельзя не упомянуть короткие, яркие портреты его коллег по профессии, его друзей: Довженко, Фадеева, Пудовкина. Теплыми воспоминаниями овеяна фигура Адриана Пиотровского, ученого, художника, соратника Герасимова по «Ленфильму». Интересен очерк о таком сложном и весьма высоко оцениваемом Герасимовым художнике, как Федерико Феллини.

Волнуют страницы о 20—30-х годах, о первых актерских работах автора, о фэксах.

Раньше для Герасимова жизненные этапы, ритм профессиональной жизни измерялись снятыми фильмами. Но затем все больше и больше эти этапы стали определяться и другой мерой — не только выпуском новых картин, но и набором и выпуском новых учеников: режиссеров и актеров.

И естественно, что последнее слово автора книги обращено к ним, к молодым. Слово о храбрости, о гражданской, политической мудрости, о служении народу.

«...Правда,— заканчивает книгу Сергей Герасимов,— ...от века была штукой неудобной, трудной, но тем более прекрасной при достижении. Стремление к ней во всем — от замысла до мельчайших деталей воспроизведения — есть суть и жизнь искусства. И чем богаче, обширнее мир художника, тем сильнее и точнее его искусство.

История выдвинула кинематограф на самый передний край битвы. А кто на переднем крае, тот должен храбрее всех бороться за свою гражданскую позицию. Иначе отступление неизбежно» (стр. 253).

Книга Герасимова, как и созданные им фильмы, тем и сильна, что в ней — от первой до последней страницы — отчетливо видна концепция автора. Позиция художника — коммуниста, страстно стремящегося всем своим творчеством способствовать увеличению вклада советского кинематографа в строительство духовного мира человека ленинского склада. Именно этой высокой цели служит рецензируемая книга — страстная, динамичная, вобравшая в себя итоги многолетних поисков и раздумий автора.

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

ВГИК принимает делегатов киношкол мира

В. Н. Ждан

С 1 по 5 августа 1972 года в Москве проводился XVI конгресс Международного центра связи школ кино и телевидения (СИЛЕКТ). О задачах конгресса нашему корреспонденту И. Германовой рассказал ректор ВГИКа профессор В. Н. Ждан.

— 19 мая 1955 года,— сказал он,— был организован Международный центр связи школ кино и телевидения (СИЛЕКТ). Основная задача центра — объединение усилий руководителей и педагогов высших учебных заведений для подготовки будущих кинематографистов, развитие контактов и широкий обмен опытом киношкол разных стран. Основоположниками СИЛЕКТа, принявшими участие в его первой встрече, стали школы Великобритании, Испании, Италии, Польши, СССР, США, Франции и Чехословакии.

С тех пор СИЛЕКТ значительно окреп и разросся. В работе его XVI конгресса приняли участие более 30 киношкол мира. На предыдущих встречах изучались такие проблемы, как значение классических традиций киноискусства в воспитании молодых художников, новые тенденции в развитии современного кино и новые педагогические принципы современной киношколы. XVI конгресс заостряет внимание на учебно-творческих проблемах. «Система творческого воспитания молодых кинематографистов и педагогические принципы построения студенческих съемочных работ» — так звучит тема, в обсуждении которой приняли участие делегаты.

Москва не случайно стала местом проведения конгресса. С каждым годом возрастает международный авторитет ВГИКа. Мы получили множество писем, в которых участники встречи выражают надежду на то, что в Москве им удастся на практике познакомиться с нашим институтом, вступить в непосредственный контакт с педагогами.

Мы охотно познакомили наших зарубежных коллег с опытом советской киношколы. Структура учебных планов и программ ВГИКа прежде всего предусматривает непрерывную, все усложняющуюся связь практики и эксперимента с теорией в течение всех лет обучения.

Художник, даже самый одаренный, но не способный разбираться в ведущих социаль-

но-общественных закономерностях нашей эпохи, не способный идти в ногу со временем, очень быстро выдыхается, повторяется, сбивается на проторенный, а то и ложный путь. Наша киношкола призвана воспитывать художника целеустремленного, способного смело, содержательно и всегда по-новому решать идейно-творческие задачи, поставленные перед искусством временем.

Теоретическая часть курса обучения во ВГИКе, и в первую очередь философские, общественно-политические дисциплины, призваны помочь становлению студента как художника и гражданина. Глубокое изучение основ марксизма-ленинизма, истории философии, политэкономии, эстетики, этики, психологии, основ теории смежных искусств — театра, литературы, музыки, живописи — расширяет кругозор студентов, помогает нам выпускать не узких специалистов кинематографа, а глубоко эрудированных людей, хорошо знакомых с достижениями мировой культуры, понимающих закономерности ее развития. Теоретическое осмысление достижений мирового киноискусства позволяет молодежи отделять устаревшие каноны от подлинных, неувядающих традиций искусства, помогает сознательно подходить к поискам новых форм и средств выражения.

Я сознательно заострил внимание на единстве теоретической и практической подготовки, ибо на Западе мало, а порой и вовсе не уделяют внимания воспитанию мировоззрения будущих художников, дают лишь профессиональные навыки в течение 2—3 лет, как например, на кинофакультетах при американских университетах. Окончив их, студенты остаются предоставленными самим себе. Мало кто заботится об их будущем, никто не дает направления на работу. Недавно в киношколах Франции и Италии прошли волнения студентов, требовавших права на обеспечение работой после окончания института.

Как важнейшую часть теоретической работы, тесно соприкасающуюся с практикой кинематографа, мы рассматриваем участие всех студентов в семинаре современного фильма. Обсуждение и анализ современных советских и зарубежных фильмов требуют от учащихся умения самостоятельно и критически мыслить, вырабатывают художественный вкус, определяют художественные пристрастия и индивидуальность студента.

Большое значение мы придаем ежегодным фестивалям вгиковских фильмов. Это не только итог работы за год, но продолжение учебного процесса. Молодые художники встречаются со зрителями. Студенты не всегда соглашаются с оценками педагогов, но не согласиться с мнением большинства зрителей и жюри бывает довольно трудно.

Фильм не создается в одиночку. Сама природа киноискусства требует комплексной подготовки специалистов. По нашему мнению, режиссеры, актеры, сценаристы, операторы, художники, экономисты, критики должны воспитываться рядом. Недавно ВГИК посетил английский кинокритик Патрик Гиббс. «Школа — это неудачное слово,— писал он затем в газете «Дейли Телеграф».— Около 1500 студентов. Это маленький университет».

Преподавание на разных факультетах ВГИКа имеет свою специфику. Вместе с тем, мы постоянно стремимся к расширению творческих контактов студентов. Интересен в этой связи опыт объединенной мастерской С. А. Герасимова, занимающейся совместной подготовкой режиссеров и актеров. Для режиссера-постановщика необходимо практическое знание актерского творчества. Не менее необходимо понимание основ режиссуры для актера. В начале обучения актеры и режиссеры ставятся в равные условия. Лишь позднее педагоги устанавливают такую систему отношений между режиссерами и актерами, при которой режиссер получает право на активное, волевое начало в своем творческом содружестве с актерами. По этому же принципу идет обучение в мастерской И. В. Таланкина.

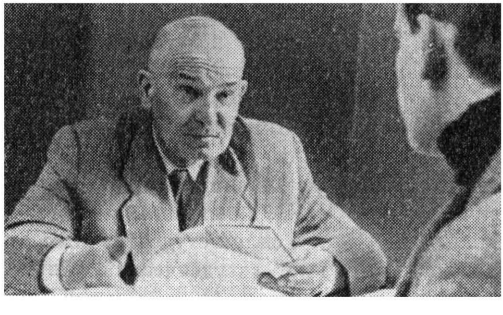
Усилия студентов всех факультетов объединяет «студенческий фильм». Многие работы режиссеров снимаются по сценариям, написанным студентами в сценарных мастерских. Часто, утверждая авторскую заявку в своей

Принимается зачет по фотокомпозиции. Слева направо: А. В. Гальперин, Л. П. Дыко, М. М. Пилихина, В. И. Митрофанов

Сцена из студенческого спектакля «Любовь под вязами»

Профессор Б. А. Бабочкин принимает экзамен у студентки из Непала Сингх Чаитья Деви

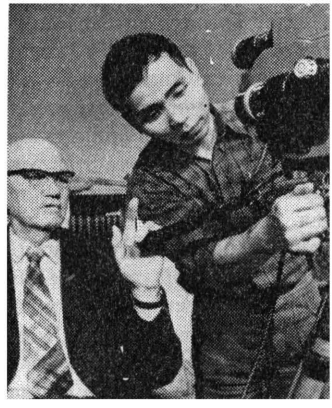
Занятия ведут профессор А. Д. Головня...



...профессор Т. Ф. Макарова

С. Ф. Бондарчук на экзамене по актерскому мастерству.

В монтажной учебной киностудии студенты Хассан Мохаммед (Судан) и Калият Аманбаев (Казахстан) вместе с монтажницей Верой Васильевой



На занятиях по кинофотоосвещению профессор Л. В. Косматов и студент Чан-Чунг-Нян (ДРВ)

Сцена из спектакля «Первая Конная» (режиссерская мастерская профессора Е. Л. Дзигана)

И. В. Таланкин проводит репетицию дипломного спектакля «Петр I» со студентами Н. Алексейчик (слева) и В. Сечкарем

мастерской, студент-сценарист согласовывает ее с режиссерской мастерской и пишет сценарий для определенного режиссера, иногда даже при его участии.

Работы режиссерского факультета снимаются совместно со студентами операторского факультета. В программе изучения операторского мастерства они соответствуют заданиям по композиции, свету и т. д.

Примером коллективной работы может служить документальный фильм о Краснодоне под названием «Память», получивший на последнем фестивале ВГИКа высокую оценку и специальную премию ЦК ВЛКСМ. Сценарист фильма — ученик К. Виноградской В. Быкадоров, режиссеры — студенты мастерской И. Копалина, И. Трахтенгерц и А. Опрышко, снимал фильм ученик Б. Волчека В. Севастьянов, директор фильма — студент 2-го курса экономического факультета А. Муртазин. «Студенческий фильм» — название условное, которое включает в себя работы режиссерского факультета с первого курса до диплома. Они могут быть сделаны на разные темы, в любом жанре и стилистике: это и документально-видовой очерк «Дарьяльские зарисовки» Р. Хотивари и комедия на материале современной деревни «Петрухина фамилия».

Каждый студент за 5 лет учебы снимает 4 работы. Это занимает 30—40% общего учебного плана. Первая работа — репортаж на узкой пленке в конце первого курса. С камерой в руках студент попадает на улицы города, на заводы или в праздничные колонны демонстрантов. Столкновение с живой реальностью ставит перед ним целый ряд проблем: как интересней рассказать о том, что видишь, как найти и выделить главное, как организовать материал.

Репортаж занимает не более 200 метров. Вторые (немая и звуковые) работы (до 1 части каждая) снимаются на 35-миллиметровой пленке по рассказам или сценариям, предложенным самими студентами. Мастер лишь направляет и советует, как найти более экономное режиссерское и творческое решение. На пятом курсе студенты снимают диплом. Если все учебные работы делаются на киностудии ВГИКа, то некоторые дипломы снимаются на производственных студиях. Среди дипломов, снятых на разных студиях страны,— «Первый учитель» А. Кончаловского, «Зной» Л. Шепитько, «Добро пожаловать» Э. Климова, «Двое» М. Богина, «Нежность» Э. Ишмухаммедова, «Невестка» Х. Нарлиева и целый ряд других картин, получивших признание всесоюзного зрителя.

В ходе XVI конгресса СИЛЕКТа впервые широко демонстрировались и обсуждались студенческие фильмы разных стран. Это очень важно. Ведь то, о чем и как говорят студенты, несет на себе отпечаток исканий всего советского искусства.

Мы считаем, что обсуждение проблем, связанных с воспитанием молодых кинематографистов, необычайно актуально.

Вот лишь один из примеров. В настоящее время ЮНЕСКО (СИЛЕКТ является одной из его организаций) пытается выработать основы единой программы обучения для киношкол, создающихся в странах Азии, Африки и Латинской Америки. Эта проблема обсуждалась недавно в Белграде на специальном совещании руководителей киношкол. Там возник спор, имеет ли смысл преподавать в киношколах какие-либо предметы помимо специальных. С нашей стороны была подчеркнута мысль, что современная киношкола должна воспитывать художника мыслящего, широко эрудированного. Участники семинара с большим интересом выслушали рассказ о системе обучения кинематографистов во ВГИКе. Опыт нашей советской киношколы, воспитывающей национальные кадры для всех союзных республик, привлек внимание участников этой встречи.

Убежден, что и наш конгресс СИЛЕКТа будет способствовать дальнейшему расширению и укреплению связей киношкол разных стран.

Обсуждение докладов, обмен опытом, дискуссия по широкому кругу вопросов, связанных с основной темой конгресса, — это новый вклад в сложное и важное дело обучения и воспитания творческой молодежи — будущего киноискусства.

искусство КИНО искусство

за рубежом

«Баррандов», «Колиба» показывают...

Заметки о Фестивале чехословацких фильмов в СССР

Николай Савицкий

Недели и декады киноискусства социалистических стран, ретроспективы и фестивали братских кинематографий — привычная и добрая традиция нашей культурной жизни. Традиции, как известно, следуют собственному календарю, нередко оттеняющему их внутренний смысл. С новыми работами чешских и словацких кинематографистов мы обычно встречаемся в мае. В мае есть два дорогих и светлых праздника — День Победы и День освобождения Чехословакии от фашизма, общие праздники наших народов...

В нынешнем году интерес к Фестивалю чехословацких фильмов в СССР, проходившему одновременно в трех городах — в Москве, Ереване и Краснодаре,— был особым. Дело не только в том, что ленты с маркой «Баррандов-фильм» и картины Братиславской студии «Колиба» давно популярны в нашей стране, лучшие из них были не однажды удостоены высших наград Международного кинофестиваля в Москве; далеко не все может объяснить и тот известный факт, что кинематография ЧССР, существующая уже четверть века, занимает с в о е видное место в мировом киноискусстве. Потому что в основе большого зрительского успеха этого фестиваля отчетливо различим и интерес к кино вообще, и особая дружеская заинтересованность, которая отличает отношение советских людей к чехословацкому киноискусству на н о в о м этапе его развития.

Мотивы такой заинтересованности очевидны. Ведь кино — важная часть художественной культуры, культура — выражение идеологии. Кризисные явления в идеологической области, связанные с событиями известного периода в ЧССР, непосредственно коснулись и творчества кинематографистов этой страны, причем одно время кое-кому казалось, что кризис здесь определенно чреват катастрофой.

Катастрофы не произошло.

В прошлом году киностудии Чехословакии выпустили около сорока полнометражных картин, сохранив показатель 1970 года, что свидетельствует о стабилизации положения. Однако количественный фактор, при всей его важности,— еще не все, поскольку уровень кинопроизводства в стране и идейно-художественный уровень ее киноискусства, отмеченные на общей условной шкале, могут и не совпасть.

Шесть фильмов из ЧССР, показанные в фестивальной программе (выпуск 1970—1971 годов), снимают многие трудные вопросы, одновременно указывая с достаточной основатель-

ностью на серьезность проблем, еще стоящих перед кинематографом социалистической Чехословакии.

На совещании редакторов киножурналов и кинокритиков социалистических стран, организованном Союзом кинематографистов СССР и состоявшемся в конце 1970 года в Москве, Войтех Трапл, редактор студии «Баррандов», подчеркивал, что для чехословацкой кинематографии сегодня «...самым важным является восстановление, реабилитация критериев, испытанных в борьбе за социалистическое искусство, за оздоровление духовного мира нашего зрителя. В нашей ситуации каждый фильм должен быть боевым, то есть активно выступать за утверждение нашей социалистической точки зрения. Это необходимо еще и потому, что в свое время мы попали в положение обороняющихся, испугавшись того, что нас, когда мы выдвигали правильные лозунги, демагогически называли догматиками, людьми, которые-де стремятся к схематизму в искусстве» *.

Фильм «Человек не одинок» (1971) в постановке чешского режиссера старшего поколения Иозефа Маха (сценарий И. Гариша и И. Пицека) свидетельствует о начавшемся движении к названной выше стратегической цели.

Картина И. Маха, снятая в жанре бытовой психологической драмы с ненавязчивым использованием некоторых приемов детективной стилистики, затрагивает ряд существенно важных проблем — нравственных и социальных; среди них центральной является проблема доверия к человеку в условиях социалистического общества в соединении с темой людской солидарности, необходимой в борьбе за каждую человеческую личность, призванную занять в жизни общества свое достойное место.

Непродолжительная экспозиция знакомит нас с героем произведения на трудном этапе его биографии. Во вступительных кадрах мы видим не молодого уже человека с усталым и сосредоточенным выражением лица; ранним утром он сидит на набережной Влтавы в Праге, разложив на гранитном парапете листки с какими-то формулами и выкладками. Бьют часы — человек не без сожаления прерывает свои занятия и направляется к расположенному поблизости зданию научно-исследовательского института. Вот он уже на своем рабочем месте. Тесное помещение архива, маленький неудобный стол, теряющийся среди огромных стеллажей с папками; машинальными движениями на стол извлечена нехитрая канцелярская «техника», опробован штемпель — на бумаге осталась дата: 15.VI. 1954.

Итак, время событий обозначено точно. Вскоре проясняются и остальные исходные обстоятельства. Крал, некогда талантливый многообещающий конструктор, уже целых шесть лет вынужден трудиться не по специальности. Мы не знаем, по каким причинам его отстранили от работы, но ведь известно, что в послевоенной Чехословакии, пережившей в начале социалистического развития полосу трудностей, подобные биографии не были такой уж редкостью. И потому начало фильма как заявка на откровенность, как импульс, рождающий в зале доверие к экрану.

Внимание авторов, однако, обращено не столько на сам факт неблагополучия человеческой судьбы, сколько на *преодоление* этого неблагополучия. Еще до начала главных драматических событий рядом с разочарованным и глубоко уязвленным проявленным к нему недоверием Кралом появится женщина, доброжелательными усилиями которой много будет изменено в жизни главного героя. Лида Иостова, коллега Крала, секретарь партийной организации института, решительно начнет свой благородный бой за человека.

...День, которым начался фильм, в общем-то ничем не примечательный с утра, постепенно наполнился неожиданными и важными событиями. После разговора с Лидой в кафе (этой встрече предшествовала беседа в дирекции института, где Иостова пыталась, пока что безуспешно, рекомендовать своего, лишенного доверия товарища на ответственную работу) в настроении Крала произошел заметный сдвиг. От скепсиса и неверия в возмож-

* «ИК», № 5, 1971, стр. 17

ность положительных перемен («Мне уже давно ничего не нужно»,— так сперва отвечает он Лиде, пробовавшей его обнадежить и ободрить) Крал постепенно начинает отходить. Может, и вправду что-то можно изменить, и тогда ему больше не придется целый день корпеть в архиве, а вечером и ранним утром заниматься настоящей работой? Дело в том, что архивариус поневоле, как и прежде, увлечен своей основной профессией и в свободное время трудится над конструкцией скоростного экскаватора нового типа, взяв за основу собственное изобретение...

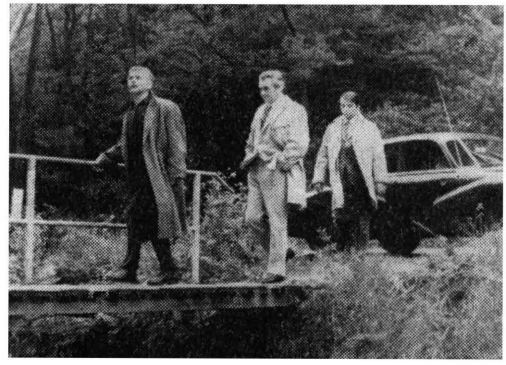
«Нептун», так называется изобретенный Кралом экскаватор, сокровенная тайна своего создателя, невидимый окружающим плацдарм, на котором он закрепился как личность. И тот же «Нептун» сделается источником новых злоключений героя картины.

Детективная линия сюжета начинается с попытки бывшего друга изобретателя, Стандо Вебера, эмигрировавшего в 1948 году (вспомним, что это был год победы Народной власти в Чехословакии) в Западную Германию и занимающегося теперь, по всей видимости, экономическим шпионажем, убедить Крала бежать за границу, захватив все свои чертежи и разработки.

Есть смысл сделать в этом месте небольшое отступление. Искусству Чехословакии, включая сюда и искусство кино, еще только предстоит дать художественный анализ кризиса, который сегодня уже принадлежит прошлому, и вызвавших его причин. Проведение такого анализа в обобщенном и объективно точном виде требует, вероятно, некоторой дистанции во времени. Тем не менее процесс этот в будущем неизбежен, необходим, и когда он начнется, критика, возможно, вспомнит, что первой (пока что — единственной) чехословацкой картиной, содержавшей в попутном сюжетном ответвлении если не указание, то по крайней мере намек на связь событий 1968—1969 годов с начатой гораздо раньше деятельностью эмигрантских и других заграничных кругов воинствующе реакционной ориентации, была работа Иозефа Маха «Человек не одинок».

...Иостова, проявившая живой интерес

«Человек не одинок». Лида Иостова (справа) — Иржина Шварцова



«Человек не одинок»

к делам симпатичного ей человека, не сумела, естественно, с первой же попытки разрушить барьер отчужденности и неверия, за которым Крал чувствовал себя таким одиноким. Именно это отчаянное одиночество толкнуло его на неверный шаг: вечером того же богатого происшествиями дня Крал согласился на предложение Вебера покинуть родину. И неизвестно, как развернулись бы дальнейшие события, не случись непредвиденного. В заго-

родном домике Крала на следующий день произошло двойное убийство; хозяина дачи арестуют по подозрению в соучастии...

Все дальнейшее действие фильма, если не считать приключенческих эпизодов, связанных с розысками убийцы, последовательно раскрывает основную авторскую идею, тезисно вынесенную в заголовок произведения. В обществе, основополагающим началом которого является коллективизм, человек не останется предоставленным самому себе даже в самых тяжелых ситуациях. Лида Иостова добивается свидания с находящимся в заключении Кралом, убеждает его рассказать на следствии правду, помогает обрести необходимую ясность, мужество. И тогда Крал, поначалу скрывавший важные обстоятельства дела, честно признается и в своих горьких сомнениях, и в намерении бежать за границу, не умолчав о причине, по которой им там интересуются. Признание Крала — переломная точка в драматургии образа, здесь впервые страдательная пассивная п о з а уступает место активной наступательной п о з и ц и и: Крал вступает в борьбу, которую до сих пор вели з а н е г о другие. С помощью Иостовой, воспользовавшись возможностью, предоставленной ему — в явное нарушение строгих служебных инструкций — обаятельным и умным инспектором Пепеком, Крал заканчивает свой проект, делом отвечая на доверие и поддержку.

Фабула фильма не завершена (суд над Кралом еще только должен состояться, и неизвестно, каким будет приговор), но эта чисто формальная незавершенность ничуть не мешает смысловой завершенности произведения. Как бы ни сложилась судьба героя фильма, Крал не остался одиноким — он не погибнет!

Фильм «Человек не одинок», бесспорно, мог бы стать еще более значительным явлением в чешском кино последних лет, если бы идейная убежденность и открыто заявленные намерения авторов создать проблемную картину на современную тему всюду подкреплялись полноценными художественными решениями. Серьезное искусство не нуждается в комплиментарных оценках, вот почему нельзя не отметить, что излишняя назидательность, попытки декларативного воплощения идеи, некоторый схематизм образов и — как следствие — местами монотонная тусклая актерская работа (свободно от этого недостатка лишь исполнение роли Иостовой интересной актрисой Иржиной Шварцовой) снижают достоинства произведения. Однако не менее очевиден тот первостепенной важности факт, что появление картины, проблематика которой смыкается с самыми актуальными боевыми задачами чехословацкого общества, завершающего консолидацию всех своих социально здоровых сил на основе верности марксистско-ленинским принципам, симптоматично и глубоко закономерно.

Репертуар чехословацкого фестиваля отличался заметным жанровым разнообразием. Подобное разнообразие показательно для всякой развитой кинематографии и полностью соответствует нашим привычным представлениям о чешском и словацком кино. В самом деле, советские зрители хорошо помнят и такие этапные в истории чехословацкого киноискусства произведения, как, например, «Сирена», «Покушение», «Черный батальон», «Репортаж с петлей на шее», «Эшелон из рая»; и талантливо, с фантазией и размахом поставленные развлекательные картины — «Тайна острова Бэк-Кап», «Барон Мюнхаузен»; и ленты, неожиданно использовавшие форму мюзикла или пародии в серьезных целях,— «Если бы тысяча кларнетов», «Старики на уборке хмеля», «Лимонадный Джо»... Включение в фестивальную программу этого года трех картин, отражающих поиски, находящиеся на периферии киноискусства ЧССР («Принц Байяя», «Свадьба пана Вока», «Партии красавца драгуна»), выглядит все же оправданным еще и потому, что любой представительный киносмотр должен давать зрителю по возможности полную картину состояния кинематографии данной страны в данный период времени.

Фильм Антонина Кахлика «Принц Байяя»— это уже второй вариант экранного прочтения популярной на родине режиссера сказки Божены Немцовой, обращающейся в своем

«Принц Байяя». Принцесса Славена — Магда Вашаирова. Байяя — Иван Палух

творчестве к фольклорным источникам. Еще в 1950 году Иржи Трнка, утвердивший кукольный фильм как самобытное поэтическое явление в мировой кинематографии, сделал мультипликационную картину на тот же сюжет, сосредоточивая внимание не на его внешней занимательности, а на воплощении национального характера чехов, отразившегося в мудрости и юморе народной сказки.

...Как это нередко бывает в сказках, в фильме «Принц Байяя» все начинается с дороги, с поисков счастья, на которые отправляется молодой Байяя, которого Иван Палух играет более похожим на простого деревенского парня, чем на принца (народное творчество, демократическое по самой сути, не может доверить выражение своих идеалов аристократу, вельможе).

В начале своего путешествия юноша встречает древнюю старушку и крепко запоминает ее простые, но глубоко верные слова: «Все дороги приведут тебя к счастью, если ты добр». Байяя будет совершать только добрые поступки и добьется удачи: условность сказочного мира требует, чтобы гармония достигалась на глазах у зрителя, и в этом смысле «Принц Байяя» — вещь последовательная.

Она вполне последовательна и по характеру перипетий, через которые герой проходит на пути к счастью. Ему предстоит и схватка с разбойниками, напавшими в лесу на безоружного путника, и соперничество с тремя женихами принцессы Славены — уродом, недотепой и красавцем рыцарем-разбойником; и наконец, решающая битва с Драконом, принудившим старого немощного короля отдать ему любимую дочку в день ее восемнадцатилетия... Через все испытания Байяя пройдет с честью.

Если бы фильм отличался той же последо-

вательностью режиссерского воплощения, что и исходная драматургия, то осталось бы только зафиксировать успех, мотивировав успокоительный вывод примерами. Сделать это, однако, оставаясь в границах объективности, невозможно, потому что в картине условность волшебной истории, где есть говорящий белый Конь — друг и помощник принца, и обветшавший королевский замок, где ждут жениха-избавителя, и жестокий злодей, прибегающий ко лжи и коварству в попытках помешать счастью влюбленных, постоянно нарушается то приемами эксцентрической комедии (состязание женихов), то натуралистическими деталями, необязательными в фильме-сказке (отрубленные головы Дракона с закатывающимися в агонии глазами, обезглавленные шеи чудовища, кровоточащие и извивающиеся по земле). Выполненная методом комбинированной съемки сцена битвы Байяи с Драконом возможно могла бы сделать честь «фильму ужасов», но здесь выглядит неуместной, потому что Дракон получился не страшным, а всего лишь противным. Сказка — дело тонкое, ее постановка требует от режиссера ничуть не меньше внимания к подробностям, чем фильм, сделанный по законам жизнеподобия.

И еще одним качеством должна обладать всякая добротная сказка: в ее художественной структуре обязателен некий максимализм. Уж если рыцарь, так подлинно — без страха и упрека, уж если принцесса, так — красавица необыкновенная, чтобы от восхищения дух захватило! Но ряд весьма выигрышных сцен Иван Палух проводит как-то вяло, а Магда Вашариова, играющая дочь несчастного короля, сделала свою героиню скорее инфантильной, нежели неотразимой...

В отличие от удачливого Байяи, получившего все, к чему он стремился, зритель к концу фильма чувствует себя несколько разочарованным: обещали красивую, живую и остроумную сказку, которую почему-то подменили скучноватым зрелищем на сказочный сюжет...

История неисправимого шутника, соблазнителя и пройдохи, пана Вока из Рожмбека, придуманная для фильма «Свадьба пана Вока» режиссером Карелом Стеклым (сценарий написан им совместно с Павлом Коптой и исполнителем главной роли Милошем Копецким), предоставляла реальную возможность создать картину, хотя и не глубокую, но веселую и занимательную. Судите сами: пан Вок, «роковой» мужчина неукротимого темперамента, постоянно находится в состоянии озабоченности двойной «проблемой». Первая забота Вока связана с необходимостью равномерно распределить свою «благосклонность», на которую претендует не только дюжина молодых дам из домашнего гарема, но, как можно понять, еще и «внештатные» симпатии любвеобильного пана (в прологе пан Вок едва успевает унести ноги от разъяренного мельника, ставшего его стараниями рогатым). Вторая вызвана тем, что Вок, отпрыск знатного, но обедневшего рода, совсем запустил дела, весь в долгах и не имеет реальных шансов выпутаться из хронических финансовых затруднений. Положение осложняется неодобрительным отношением к Воку при дворе императора (действие фильма происходит в неопределенную историческую эпоху, лет сто пятьдесят — двести тому назад), поскольку неблагополучный подданый порядком насолил монарху разными шутовскими проделками и полным пренебрежением к своим сословным обязанностям.

Вок находит способ одним махом устранить все затруднения, женившись на очаровательной богатой сиротке. Устраивая свои матримониальные дела, жених продолжает все ту же развеселую жизнь, успевая — незадолго до свадьбы — добиться расположения любовницы самого императора.

Однако судьба обходится довольно зло со своим бывшим баловнем. Избранница расчетливого Вока, оказывается, не может распорядиться своим состоянием — им завладели бессовестные опекуны; юная супруга, представлявшаяся до свадьбы воплощением чистоты и искренности, неожиданно обнаруживает черты характера, родственного... натуре своего беспутного мужа. Некогда Вок изобрел прием, который позволил ему устанавливать своего рода регламент во взаимоотношениях

с наложницами: ближе к вечеру он приказывал слуге подсыпать им всем, кроме одной, намеченной на сегодня, снотворное в вино. А теперь наступила очередь самого Вока — теперь он мешает своей молодой жене развлекаться без его участия, и от стареющего распутника отделываются тем же нехитрым способом: как аукнется, так и откликнется...

Что же получилось на экране? Комедия «в костюмах», курьезная, но не очень смешная, кое-где скабрезная и грубоватая. Самое огорчительное впечатление создает при этом отсутствие хоть какой-нибудь, пусть самой несложной мысли, которая смогла бы организовать цепь разнообразных приключений (преимущественно любовных) в сюжетно цельную композицию.

Комедия сильнее других жанров тяготеет к условности, а условность требует остранения изображаемого. Одними костюмами тут не обойтись, нужна еще точка зрения автора, его отношение к происходящему. Но Стеклый постоянно как бы в плену у событий, слишком жизнеподобных для комедии и слишком незначительных, чтобы через них можно было пробиться к обобщениям.

Стоит заметить, что в «Свадьбу пана Вока» буквально просился колоритный персонаж из народных низов. Им мог бы стать слуга Вока (хозяин — мот, ловелас и озорник; слуга — умница, плут и добрая душа впридачу... сколько раз проверена неисчерпаемость художественных возможностей этой классической пары мирового искусства!..), но он им не стал, потому что нам показали никчемного балбеса, который в чем-то пародирует

«Свадьба пана Вока». Вок (в центре) — Милош Копецкий

Вока, но противопоставлен ему быть не может.

В чехословацком кино костюмные комедии ставили всегда. Вспомним для примера дилогию Мартина Фрича («Пекарь императора» и «Император пекаря»). В ней было много добротного юмора и изобретательности. Была в ней и доля наивности... А вот легковесности там не было. Балаганные фигуры короля и придворных, жадных и взбалмошных, были сродни фольклорным типам; простой люд, веселый, находчивый, не знающий уныния, раскрывал перед зрителем привлекательные черты чешского национального характера; за шутовством и искрометным весельем просматривались интересные мысли...

Нет, никаких аналогий я проводить не собираюсь. Хотелось напомнить о традициях жанра, достойных продолжения.

Высказывания чехословацкой кинопрессы и сведения проката дают основания утверждать, что телевизионная серия по сценариям писателя Иржи Марека «Грешные люди города Праги» (детективные и комические истории времен первой республики) пользуются у себя на родине популярностью. В рамках фестиваля был показан один из фильмов серии, «Партии красавца драгуна» (1970), в постановке режиссера Иржи Секвенса.

Работа Секвенса в кино всегда отличалась высоким уровнем профессионализма, а в лучших своих произведениях («Загадка старой штольни», «Бегство из тени», «Покушение») он проявил талант постановщика драматических сюжетов, в которых интрига, детективный мотив или приключение сочетаются с продуманным психологическим анализом характеров и обстоятельств, развернутых на фоне точных примет времени и среды.

Сразу следует оговориться, «Партии красавца драгуна» — не из числа высших творческих достижений Секвенса. Все же этот фильм выгодно отличается от некоторых своих соседей в фестивальной программе.

Постановка придерживается правил жанра, обозначенного в подзаголовке парадоксальным словосочетанием «кровавый водевиль». Картина и в самом деле начинается с убийства, и процесс раскрытия преступления свяжет воедино серию водевильных эпизодов, в которых будут действовать персонажи, к убийству не причастные, но крайне заинтересованные в результатах расследования.

Крепкая режиссура, верно выбранный динамичный темп повествования быстро и непринужденно втягивают нас в орбиту забавных происшествий, на которые то и дело ложится «таинственная» тень криминальной «заставки», снятой в легкой пародийной манере и никак не омрачающей комедийных ситуаций, а лишь обостряющей их.

Водевильная драматургия немыслима без недоразумений, пустых хлопот, мнимых огорчений и любовных интриг. Всего этого в «Партиях красавца драгуна» хватает с избытком. Подозрение в убийстве падает на молоденького ветреника Руди Махачека. Ну, конечно же, это недоразумение! Когда красавец драгун наконец уяснит, по какому-такому поводу полиция интересуется его персоной, он гордо заявит: «У меня совсем другие наклонности!» Неизвестно, как насчет наклонностей, а одна наклонность у Руди имеется: соблазнять молодых неопытных девушек, общение с которыми для него — не только удовольствие, но и бизнес. Глупенькая избалованная Камилла, дочь полицейского комиссара Здихинца, тоже угодила в сети профессионального волокиты, и родители уже намечают день свадьбы. «Идиллия» нарушается в тот момент, когда папочка, находясь при исполнении служебных обязанностей, обнаруживает «неопровержимые» доказательства виновности Руди. Одновременно выясняется, что Камилла ждет от Руди ребенка. Назревает скандал. «Дочь полицейского беременна от преступника!», «Будущий зять полицейского комиссара — убийца!». Здихинцу мерещатся эти и другие сенсационные заголовки в газетах... Между тем Руди не виноват в этом преступлении; но прежде, чем следствие докопается до истины, нам предстоит увидеть целый каскад лихо поставленных и часто по-настоящему смешных эпизодов, сыгранных популярными пражскими артистами театра и кино, общение с которыми доставляет большое удовольствие.

Самая значительная роль в фильме — не по месту в фабуле, а по уровню актерского воплощения — советник полиции Вацатко. Ярослава Марвана, сыгравшего своего героя уже не в одном фильме серии, иногда называют в рецензиях «пражским Мегре», и в нем действительно есть что-то от невозмутимого и проницательного детектива из романов Жоржа Сименона. С поправкой на специфику комедийного жанра, разумеется...

Квета Фиалова в роли приятельницы и сообщницы Руди появляется в фильме мало, однако создание ею образа женщины «с прошлым», шикарной соблазнительницы, в которой порочность, чувственность, «романтическая» грусть, вульгарность и претензии на изысканность манер перемешались самым невероятным способом, остается в памяти как пример высокого артистизма.

Запоминается и хорошая операторская работа Милослава Гаврана, снявшего фильм в яркой цветовой гамме с учетом требований и большого и малого экранов.

Картина Секвенса, сделанная добротно, с добрым намерением развлечь зал, уверенно выполняет свою задачу и потому воспринимается все же с удовлетворением.

«Партии красавца драгуна». Советник Вацатко (справа) — Ярослав Марван

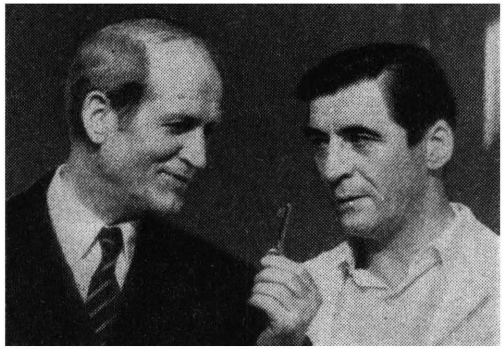
«Партии красавца драгуна». Хозяйка квартиры — Квета Фиалова

●

Уже рассмотренный в начале статьи фильм Иозефа Маха «Человек не одинок» вместе с картиной «Ключ» Владимира Чеха и работой Иозефа Режухи «Вполне порядочные парни», к которым мы обратимся ниже, составляют в репертуаре фестиваля как бы единую группу. Авторы названных произведений продемонстрировали не только гражданскую заинтересованность в освещении истории и современности средствами своего искусства, но и более или менее высокую степень владения этим искусством, без которого невозможно убедительно воплотить в образной художественной форме передовые гуманистические, социально значительные идеи. Отсюда логически следует вывод о все более заметном перемещении центра творческой активности в чехословацкой кинематографии в направлении магистральных задач, поставлен-

«Ключ». Ян Зика — Франтишек Вицена

«Ключ»



«Ключ». Комиссар Фридрих (слева) — Вильгельм Кох-Хооге, хирург СС — Юрген Фрориц

ных партией и государством перед социалистическим народным киноискусством.

●

До начала разговора о фильме «Ключ» я позволю себе привести еще одно место из высказываний Войтеха Трапла на уже упоминавшемся совещании редакторов киножурналов и кинокритиков социалистических стран: «...сейчас мы должны создавать произведения, которые будут обращаться к высшим проявлениям человеческого духа, будут способствовать развитию лучших сторон человеческого характера. Мы должны восстановить уважение и доверие к таким понятиям, как революционный энтузиазм, красота самопожертвования во имя идеалов народного счастья...»*

Смысл этого призыва, непосредственно обращенного ко всем деятелям чехословацкого кино, совпадает с теми политическими и художественными целями, которые решает Владимир Чех в своей новой постановке. Фильм «Ключ», выпущенный киностудией «Баррандов» в 1971 году к пятидесятилетию Коммунистической партии Чехословакии и посвященный этой знаменательной дате, может служить образцом действенного боевого искусства, столь необходимого сегодня чехословацкому народу в борьбе за упрочение социализма, против попыток подорвать морально-политическое единство партии и общества.

Об этой картине, показанной на VII Московском международном кинофестивале и получившей там одну из главных премий, Серебряный приз, уже много писали на страницах газет и кинематографических журналов. Все же стоит обратиться к ней снова, поскольку работа В. Чеха заслуживает не только оперативного журналистского отклика или протокольно точного перечисления показанных в фильме событий со ссылкой на известные факты истории, взятые за основу (тут материал отработан полностью), но и более внимательного рассмотрения его художественной структуры, образного языка.

Структура этого интересного произведения

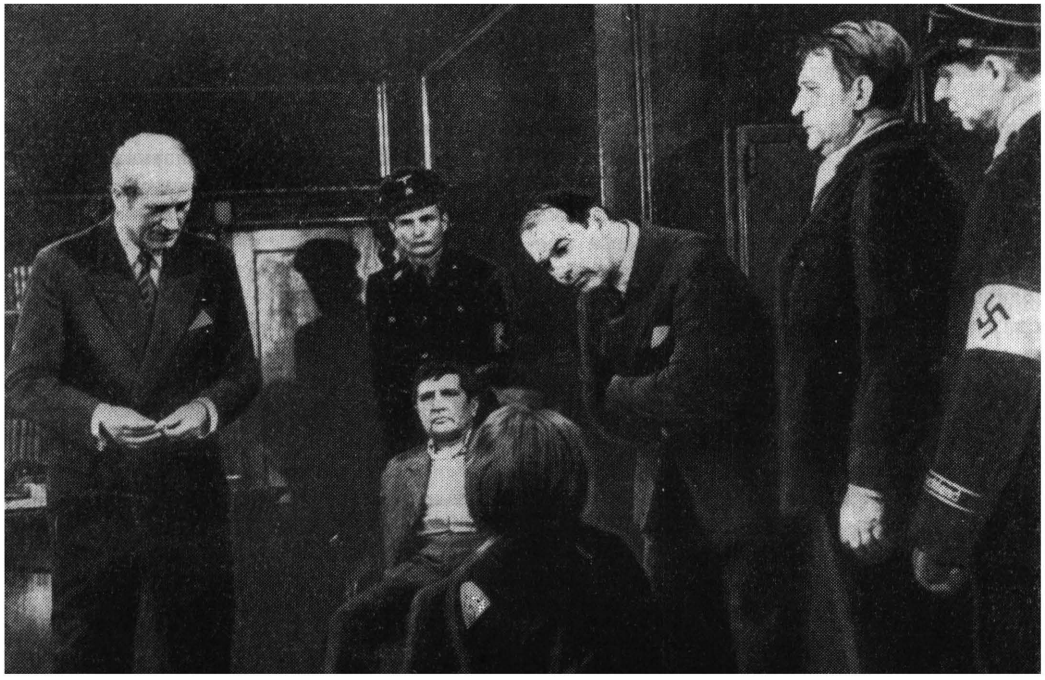
* «ИК», 1971, № 5, стр. 17.

основана на системе резко контрастных противопоставлений. Генеральный принцип построения вещи охватывает все ее выразительные компоненты: драматургию, изобразительную пластику, актерское исполнение, звуковой сопроводительный ряд, лишенный консонансов...

Безошибочность выбора основополагающего художественного решения подтверждается его соответствием главной теме фильма, теме борьбы коммунистического подполья Праги с захватившими и терзающими страну фашистами. Центральный контраст, раскрывающий эту тему — исторически, нравственно, политически,— складывается в результате противопоставления одухотворенной человечности, порождаемой правотой, жизненностью и гуманизмом коммунистических идей, воинствующей бездуховности бесчеловечной фашистской системы.

Мотив механической истребительной силы, противоестественной и враждебной человеку, вводится в картину прежде, чем происходит первое событие: вступительные титры идут на фоне ритмичных взлетов и падений стального ножа гильотины, которая здесь — не только символ, но и вполне конкретный предмет, часть «прекрасной техники ликвидации» (слова гестаповца), налаженной в политической тюрьме Панкрац. Этот мотив подхватывается и продолжается в движении тупорылых уродливых бронемашин, выкатывающихся на тихие улицы прекрасного в свете раннего майского утра города, в зловещем рычании моторов, в топоте кованых сапог по камням мостовой, в лязге взводимых затворов. Шум начинающейся облавы (только что произошло покушение на обергруппенфюрера СС Гейдриха) накладывается на негромкую, но отчетливо различимую мелодию из «Нюрнбергских мейстерзингеров» Вагнера.

«Ключ»



Музыка не заглушает других звуков, она здесь лишь мимолетное напоминание о тех ценностях, что уцелели даже в столь жестоком мире.

Пафос фильма заключается в утверждении человеческих ценностей и более всего высшей из них: права людей на счастливую жизнь, свободную от тупой тирании, от постоянной угрозы смерти, нераздельно связанной с самой сутью фашизма. Фашизму противостоит могущество непокоренного человеческого духа. Такова контрастная расстановка столкнувшихся в непримиримом конфликте сил, персонифицированных в двух центральных фигурах повествования. Ян Зика, коммунист, один из руководителей антифашистского Сопротивления, и комиссар Фридрих, шеф пражского отделения гестапо, сведены в картине лицом к лицу; отсюда возникает накаленный драматизм и образная конкретность произведения.

Комиссар Фридрих и Ян Зика полярны и как личности, и как социальные характеры. Один служит смерти, другой защищает жизнь. Один — важная и надежная «деталь» фашистского механизма подавления, другой — из мужественного отряда людей, решившихся оказать сопротивление этому механизму. Один верит в право, основанное на силе, другой убежден в правоте и силе справедливых идей...

Поединок с шефом гестапо Ян Зика начинает в безнадежной, с точки зрения его противника, позиции. Ведь комиссар располагает полной свободой и целым штатом сыщиков и карателей, а Ян Зика находится в застенке, не может даже шевелиться (перебит позвоночник) и должен сейчас рассчитывать только на самого себя. И все же свой последний бой коммунист Зика выиграет. Почему?..

Обергестаповец может многое. Может мучить умирающего непрерывными допросами. Может заставить своих «ищеек» прочесывать огромный город, квартал за кварталом, в поисках дверей, которые открыл бы ключ, найденный у Зики при обыске. Может отправить товарищей Яна, не выдавших его на допросах, на виселицу или под нож гильотины... Одного он не может и не сможет никогда: не сможет сломить твердую волю бесстрашных людей, принявших вызов фашизма.

Сила оборачивается слабостью, слабость — силой. Моральное торжество и конкретная победа (тайна ключа осталась нераскрытой — фашисты не смогли узнать, где скрывается подпольный ЦК компартии) на стороне Яна Зики, замечательного сына своего народа, ценою жестокой борьбы и самой жизни приблизившего победу над фашизмом.

Ретроспективные эпизоды, в которых Ян Зика вспоминает свою молодость, вводят еще один, важный для понимания художественной идеи произведения контраст, контраст мирного времени и безвременья оккупации. ...Лето, солнце, зелень и цветы на холмах, вдалеке видны мягкие очертания невысоких гор. Красивая женщина безмятежно и радостно улыбается Яну, идущему к ней по склону холма. В руках у Яна труба. У инструмента высокий и поразительно чистый тон, он созвучен покою и гармонии в природе, в настроении счастливых людей. Эхо с далеких гор возвращает мелодию неискаженной, почти такой же прозрачной и сильной, какой сорвалась она с губ музыканта...

Во время фестиваля я беседовал с Владимиром Чехом, и сейчас неожиданно припомнилась одна его фраза, сказанная по поводу фильма: «Мы победили с чистыми людьми, правда и гуманизм могут победить только усилиями чистых, честных людей, лучшие из которых — коммунисты». Более точных слов, выражающих сразу и основную мысль и общий художественный итог картины «Ключ», я предложить не берусь. . .

●

Кино социалистической Чехословакии является продуктом культуры двух равноправных народов, причем словацкое киноискусство существует как самостоятельное художественное явление, развивающееся в органической и благотворной связи с более зрелой чешской кинематографией. С тех пор, как режиссер Пало Биелик снял драматическую картину о Словацком народном восстании 1944 года

«Вполне порядочные парни». Марек (слева) — Владо Мюллер

(«Волчьи норы», 1948), став первым режиссером зарождавшейся национальной кинематографии, в Словакии было выпущено больше ста полнометражных игровых картин, тридцать телефильмов и около трех тысяч названий короткометражных лент и кинопериодики.

На Фестивале чехословацких фильмов в СССР 1972 года студия «Братислава — Колиба» представила картину «Вполне порядочные парни» режиссера Иозефа Режухи — новое имя в словацком кино.

Такой фильм давно не появлялся на экранах Чехословакии. Такой фильм там очень нужен именно сейчас. Ведь если за двадцать пять лет чехословацкие кинематографисты создали более трех десятков картин о прошедшей войне, значительное количество исторических лент, множество детективов, приключенческих, музыкальных постановок и бытовых драм, то произведения на важнейшую из тем, на современную тему из жизни рабочего класса Чехословакии можно буквально перебрать по пальцам.

Но сказать, что фильм «Вполне порядочные парни» появился на пустом месте, нельзя.

В 1952 году режиссер Иржи Крейчик намечал подходы к рабочей теме в картине «Над нами рассвет». Это была честная, но, откровенно говоря, не до конца реализованная попытка показать экранными средствами формирование новых общественных отношений в рабочем коллективе. Автор подводил зрителя к мысли о том, что к порученной работе нужно относиться честно, творчески, проявлять требовательность не только к самому себе, но и к товарищам, а трудовой энтузиазм не путать с карьеристскими устремлениями. Драматургия фильма была несколько прямолинейной, а характеры не отлича-

«Вполне порядочные парни». Камил — Ян Тржиска

лись глубокой разработкой, но все же, повторяю, это была честная попытка утвердить в киноискусстве серьезный подход к серьезной и вполне конкретной проблеме.

Спустя десять лет Мартин Голлый поставил на «Колибе» «Путь воронов» (1962). Конфликт этой картины во многом напоминал основную коллизию фильма Крейчика, но ее драматургическая разработка была более подробной и жизненно точной. Перемена настроений в рабочем коллективе, несправедливо отказавшем в доверии знающему и любящему свое дело бригадиру, совершалась уже не в результате «разъяснительной работы», как это было в картине «Над нами рассвет», а вследствие постепенной переоценки укоренившихся в бригаде ошибочных представлений, на основе трудно обретенного конкретного опыта, реальной практики человеческих отношений, складывающихся в процессе совместного труда. Это было уже заметным шагом вперед.

И вот сегодня, после длительного и, в известном смысле, тревожного перерыва, появился фильм, который, как мне представляется, обозначил новый важный этап эволюции рабочей темы и которым словацкое киноискусство вправе гордиться как достижением принципиальным.

Завязка действия отнюдь не обещает в дальнейшем событий широкого размаха, их и в самом деле не будет. В драматургии и в стилистике постановки ощущается предпочтение лаконичных компактных решений, но локальный материал и сугубо личный, на первый взгляд, характер начавшейся драмы не помешают авторам перейти на язык широких обобщений, вплотную заняться вопросами, общественная важность которых очевидна.

В одной из проходных сцен экспозиции Иозеф Режуха формулирует как бы творческую заявку своего фильма. Марек Орбан, главный персонаж картины, получив одиннадцать месяцев условного наказания за попытку «самому разобраться» с неким Тоно Минаром, любовником жены, ищет новое место работы. Марек — классный водитель. Его профессия популярна, нужна всюду, но судимость, пусть даже условная, многим не по вкусу. В одном отделе кадров ему говорят об этом в лицо, без всяких стеснений, в совхозе предлагают работу не по специальности, а в третьем кабинете бойкий молодой референт, быстренько «уяснив» суть дела, хватается за телефон, и мы слышим разговор, который стоит привести целиком. Референт: «Интересный случай... Хулиган (Марек неодобрительно косится при этих словах.) Да, к вам! Что? Не болтайте, пожалуйста! Осужден условно. Вы из него сделаете нового человека. Коллективная ответственность, влияние

окружающей обстановки... Экземпляр для исправления, ясно?! Материал для заводской многотиражки. Я сейчас же пошлю его к тебе...»

Что уж там — многотиражка!. Примитивная коллизия — «здоровый коллектив — экземпляр для исправления» — не редко служила «безотказной» опорой писателям и кинематографистам, авторам так называемых производственных романов и кинофильмов, причем, не только в Чехословакии... Иозеф Режуха не приемлет подобной схемы — его герой покидает кабинет бойкого референта раньше, чем тот успевает закончить свою замечательную тираду. Марек Орбан — не хулиган, хотя за его сильной широкой спиной и не видно белоснежных крыльев; он вовсе не хотел калечить «этого фраера», мимоходом искалечившего ему, Мареку, жизнь. Все вышло случайно. Орбан — рабочий человек, гордый своей профессией, жадно желающий трудиться. Из него вовсе не нужно «делать» «нового человека», ему просто нужно помочь обрести себя после пережитой душевной драмы.

Помощь и понимание, возможность заняться не легким, но любимым делом Марек найдет в шоферской бригаде Петера Готьки по прозвищу Мацо, работающей на большой стройке.

Пятеро водителей, включая и «новенького», Орбана, во главе со своим бригадиром-экскаваторщиком — это те самые «вполне порядочные парни», про которых фильм.

Впрочем, каждого из них можно было бы при желании сделать героем отдельного фильма, поскольку каждый наделен отличительными чертами характера, собственной биографией, которая если и не рассказывается, то угадывается; каждый — индивидуальность.

С Мареком мы уже знакомы. (Эту роль замечательный словацкий актер Владо Мюллер ведет с подкупающей искренностью, в аскетически строгом, но точном по выразительности стиле.) Мацо, бригадир,— человек большого жизненного и профессионального опыта, его авторитет у «парней» строится не столько на уважении к должности, сколько на признании высоких личных качеств старшего товарища. Камил — самый молодой и самый... легкомысленный в бригаде («От каждой юбки — сам не свой»,— шутит по его адресу Мацо), но за рулем — мастер, виртуоз. «Доктор» — бывший адвокат, его привели в бригаду какие-то сложные жизненные передряги. Венедель — аккуратный, точный, рассудительный, этот головы не потеряет ни от «юбки», ни от чего другого... Пожилой Пишта — примерный семьянин, он постоянно вспоминает о жене, о доме, где его любят и ждут.

И все эти люди, столь непохожие один на другого, живут здесь, на стройке, единой семьей. Как и во всякой семье, у них есть свои сложности, не нарушающие, однако, прочного единства трудового человеческого коллектива.

Труд на стройке тяжелый. Водителям приходится, что называется, «вкалывать» — возить грунт с далекого карьера по очень сложной трассе. За такую работу хорошо платят, и «парни», в общем, довольны. Порой даже начинает казаться, что деньги — единственный стимул, побуждающий их трудиться на совесть (бригада Мацо — в числе лучших на стройке). Тем более, что никаких слов о своем долге, о важности строительства не слышно. Здесь не митингуют — здесь работают.

Но вот случается *необычное*, и сразу становится ясно, что «парни» имеют самое верное понятие о рабочей чести, что честь эта на кроны не пересчитывается, и никакие компромиссы тут не проходят.

Мацо, переживший когда-то несчастье, подобное тому, что постигло Марека, решает ему помочь. Узнав, что его товарищ должен будет выплачивать по суду чуть ли не всю свою зарплату «этому Минару» в качестве компенсации за нанесенное увечье и пропавший после драки мотоцикл, бригадир начинает приписывать Орбану по две-три ездки каждый день. Такие же приписки он делает и остальным водителям своей бригады, чтобы те не обратили внимания на разницу в заработке, своем и Орбана. Поступок бригадира

граничит с преступлением, и Мацо, привыкший жить честно и открыто, сильно мучается от сознания собственной вины, начинает пить, чего раньше за ним не водилось.

Приписки достигают незапланированной цели. Бригада Мацо, всегда имевшая высокие показатели, становится лучшей на всей стройке по результатам последнего месяца работы. Директор выписывает отличившимся водителям крупные премии и представляет к наградам. Тогда Мацо, будучи больше не в силах скрывать свои «махинации», признается сперва Мареку, а потом и всей бригаде в совершенной нечестности.

«Парни» оказываются перед выбором: молчать или, раскрыв обман, отказаться от незаслуженной славы и награды!

Они могли бы и промолчать. Потому что они и в самом деле работали хорошо, не лучше всех, но хорошо, это точно. И потому что приписки — это, по выражению «Доктора», «самая честная бесчестность», которую он встречал в своей адвокатской практике. Наконец, потому что лишние деньги никому не повредят. А вот «Доктору» нужна прежде всего награда, «металл», как он ее называет. Получив «металл», он, возможно, вернется к прежней своей профессии. И еще есть Мацо, которого уважают и любят, ведь он же может пойти под суд за такие дела!

Куда проще сделать вид, что ничего не случилось. Но никто из водителей не может принять для себя этого «простого» решения, рабочая совесть, подвергающаяся сейчас испытанию, не позволяет им так поступить. Все — даже заколебавшийся было легкомысленный Камил — принимают предложение Марека: с завтрашнего дня Мацо будет не засчитывать им столько же ездок, сколько приписывал ежедневно в прошлом «ударном» месяце, своим трудом они вернут все, что досталось им даром.

Благополучный конец? Да, но не в узко понятом, не в событийном смысле. В финале фильма Мареку предстоит пережить еще одно горькое разочарование: крах личных надежд на восстановление семьи. Что делать... Но у Марека Орбана есть главное — твердая нравственная позиция в жизни, а значит и право на счастье, которое, в это хочется верить, все-таки состоится.

Эта статья имеет подзаголовок, в который слово «заметки» внесено не по формальным соображениям и — не как своего рода «страховка»: мол, если что и упущено, так ведь «заметки» на полноту и не претендуют... Напротив, в пределах отведенного мне места я старался уделить внимание не только к а ж д о м у фильму фестивального репертуара, но и коснуться тех злободневных, на мой взгляд, проблем, которые существуют «за кадром», но о которых напоминает экран. И все-таки — «заметки»! Ведь фестивали хороши тем, что в их программах проступает более цельная панорама данной кинематографии, чем может сложиться в результате просмотров «от случая к случаю»; фестивали «плохи» тем, что эта панорама не может быть подробной.

Шесть фильмов чехословацкого фестиваля 1972 года — это менее одной десятой того, что сделано на «Баррандове» и на «Колибе» в течение последних двух лет, что зрителям картин необходимо принять к сведению. Одновременно следует ясно представлять себе, что перед нами кинематография, не имеющая затвердевших очертаний; здесь все пока в движении, направление этого движения — основной критерий оценок.

Картины, показанные в дни фестивальной недели, обладают некоей общностью. Взятые вместе, они подтверждают, что н о в о е в чехословацком киноискусстве уже наступило, кризис остается позади, и творческая работа ведется на основе прочно обретенной ясности и в будущем должна привести социалистическое киноискусство Чехословакии к еще более заметным достижениям.

По ту сторону художественного вкуса

Опыт социологического объяснения одной художественной тенденции

Ю. Давыдов

В предлагаемой статье будут рассмотрены антиэстетические, антихудожественные тенденции, которые воспроизводились в лоне авангардистского искусства, причем эти тенденции будут рассматриваться на фоне одного из характернейших явлений западноевропейской художественной культуры XX века: на фоне глубочайшего раскола искусства и народа, художника и публики — на фоне того, что на социологическом языке называется «разрывом коммуникации» между ними. Это «фон», который, как мы увидим, оказывает активнейшее воздействие на внутренние процессы искусства, и требует дополнения искусствоведческого подхода к рассматриваемой проблеме — социологическим.

I

Оказавшись в условиях деформированной коммуникации между искусством и публикой, художник-авангардист — в принципе — предпочитает реагировать на них двояко.

Во-первых, он может попытаться восстановить нарушенную коммуникацию на пути создания, так сказать, «многослойных» произведений, ориентированных одновременно на самые различные категории публики и самые разнообразные вкусы — по принципу «всем сестрам по серьгам».

Во-вторых, он может пойти путем поисков новых форм, новых способов «коммуницирования» с публикой на основе выявления того общего, что объединяет ее различные слои, несмотря на разнообразие вкусов — «поверх» вкусовых барьеров (а точнее — путем их разрушения, осуществляемого за счет ликвидации вкуса вообще).

Попытки первого рода конституировали уже Платон и Аристотель (в сфере искусства трагедии): один — с резким неприятием зафиксированных тенденций, приведших его к отрицанию трагического искусства вообще; другой — с примиряющим умозаключением относительно того, что «каждый получает наслаждение от того, что свойственно его натуре» *. Особенно же детально (и весьма остроумно) указанные тенденции охарактеризовал Аристофан в своей комедии «Лягушки» — на примере творчества Еврипида, которое предстало в аристофановском изображении как разложение классического стиля античной трагедии (Эсхил, Софокл), наступившее в результате потакания «грубым вкусам толпы». Впрочем, если верить Платону, комедиографы были еще менее чужды такому заигрыванию с неразвитыми (и просто — примитивными) вкусами, чем Еврипид.

Правда, у великого Аристофана это заигрывание имело иронически-двусмысленную (Фрейд сказал бы — «амбивалентную») форму: он вводил «реалии», непосредственно близкие и доступные неразвитому вкусу «ремесленников, наемников и т. п.» и оргиастически ориентированному вкусу «трутней»**, в контексте комических ситуаций и положений, то есть делал эти «реалии» (и соответствующие им вкусы) предметом осмеяния, «остраняясь», «дистанцируясь» от них — «перемигиваясь» по поводу них с людьми более развитого вкуса, также присутствовавшими в публике, хотя уже и не задававшими тон. Все это, однако, не помешало Платону оценить комический жанр ниже, чем жанр трагедии, ибо то, что одни воспринимали в контексте иронического остранения, другие принимали безо всякой дистанции: дружный хохот этих последних, оглашавший афинский театр, отнюдь не свидетельствовал об их неприятии подвергнутого осмеянию —

---

* «Политика Аристотеля». М., 1911, стр. 375.

** Так называли во времена Платона афинских люмпенов.

наоборот, это была реакция узнавания и приятия близких «реалий».

Как видим, в данном случае перед нами произведения, ориентированные с самого начала по крайней мере на д в е существенно, принципиально, в корне различных «партитуры» зрительского восприятия.

Разумеется, для самих античных комедиографов эта начальная амбивалентность вряд ли была столь же ясна, как философу Платону и нам, опирающимся не только на платоновские размышления о «природе» комического искусства, но и на опыт современного «массового искусства» — его боевиков и бестселлеров. И аристократически настроенный Аристофан был бы несколько удивлен, если бы понял со всей ясностью и отчетливостью, что победами своих комедий на театральных состязаниях он обязан главным образом как раз носителям того типа сознания (и того типа восприятия искусства), который был основным предметом осмеяния в его произведениях.

Аналогичные ситуации то и дело встречаются и в современном «массовом искусстве» Запада. Даже самая общая социологическая интерпретация произведений, имевших здесь наибольший «кассовый» успех, убедительно свидетельствует о том, что их важнейший конструктивный принцип — «многослойность»: одновременная ориентация на самые разнообразные слои публики и подчас взаимоисключающие способы отношения к искусству; отсюда вопиющая стилевая эклектика, не столько «без» — сколько «разновкусица» этих произведений. Причем, и в данном случае один из наиболее распространенных приемов — это «подмигивание» автора одной части публики за спиной другой, более наивно и непосредственно относящейся к происходящему в произведении — на сцене, на экране, в воображаемой сфере романа и т. д.

Было бы очень заманчиво и интересно дать более подробную классификацию «многослойных» произведений, отправляясь от различных сочетаний социо-культурных слоев в составе той или иной публики (в те или иные исторические периоды). Однако это увлекло бы нас далеко в сторону от основной темы. Поэтому ограничимся лишь самым общим выводом, непосредственно напрашивающимся здесь.

Мы можем констатировать, что в произведении, заранее предусматривающем возникновение в публике нескольких разнообразных (чаще всего «гетерогенных») «партитур» его восприятия, снимается, по сути дела, вопрос об их с о о т в е т с т в и и собственной «структуре» произведения; ибо последняя толкуется в таком случае, как поле «игры» различных «партитур», каждая из которых столь же права, сколь и не права в своих притязаниях на истинность, адекватность, словом — на единственно верное соответствие имманентной «структуре» произведения.

Но, как мы помним, принципиально возможен и совсем другой путь восстановления нарушенной коммуникации между искусством и обществом, художником и публикой, в каком-то отношении диаметрально противоположный только что рассмотренному. Это не путь, так сказать, либеральной «интеграции» их в рамках предложенной произведением необязательно-«игровой» ситуации, а совсем наоборот: стремление объединить публику путем слома, разрушения всех и всяких в к у с о в ы х б а р ь е р о в, путем апелляции к тому, что находится «по ту сторону» вкуса, «по ту сторону» сколько-нибудь сознательного (и сколько-нибудь свободного) отношения к искусству, к художественному произведению.

Что же, однако, находится «по ту сторону» вкуса, «поверх» вкусовых барьеров?

II

Существует представление, восходящее к немецким романтикам (и получившее со временем прочность предрассудка), согласно которому «по ту сторону» в к у с а, выражающего социальное, «конечное» начало искусства, находится г е н и й, олицетворяющий его божественное, «бесконечное» устремление; и, следовательно, в с я к а я л о м к а вкуса, идущая на пользу художественному гению, автоматически полезна так же искусству вообще, обеспечивает его прогрессивное развитие.

Не вдаваясь в исторические детали этой

проблемы, попробуем постичь ее более общий смысл, позволяющий высветить «злобу дня» различных эпох их сопоставлением. А для этого обратимся к рассмотрению более близких к нам процессов — «гениальной» — ломки художественного вкуса, которые настолько характерны для современного авангардизма (и неоавангардизма), что его по справедливости можно было бы назвать искусством эксперимента со способностью восприятия публики. Или искусством «перманентной революционизации» этой способности, вплоть до «ликвидации» всякого вкуса вообще.

Чтобы избежать неправомерных аналогий и отождествлений, предварительно оговорим следующее. Прежде всего необходимо обратить внимание на тот факт, что «преодоление» вкуса — гением, возвещенное немецкими романтиками на рубеже XVIII—XIX веков (причем гораздо радикальнее в эстетической теории, чем в художественной практике), получило действительно всеобщий — «тотальный» — характер лишь сто лет спустя, в конце XIX — начале XX столетия. И хотя как во времена романтиков, так и во времена авангардистов (а теперь и неоавангардистов) основным движущим стимулом этого процесса было стремление художников создать новые формы связи между их искусством и публикой, формы, которые заменили бы разрушенные способы коммуникации, однако социально-культурные условия, вызвавшие столь аналогичные стремления, были существенно различными.

Для социо-культурной ситуации, вызвавшей авангардистские эксперименты со вкусами, с воспринимающей способностью публики, было специфично гораздо более глубокое расхождение между искусством и обществом, чем во времена романтиков. В каких-то отношениях это было радикальное исчезновение взаимопонимания между художником и народом, полнейшее отсутствие каких бы то ни было способов органического общения, внутреннего контакта между ними. Речь шла о своеобразной ситуации, при которой целиком и полностью отсутствовала какая-либо система молчаливой договоренности между художником и народом, система конвенций, на основании которых публика была бы заранее согласна принимать предлагаемое ей за произведение искусства — все то, что затем закрепляется, воплощается в художественных условностях, характеризующих произведения, понимаемые этой публикой.

Все это произошло либо потому, что изменилась публика — уже не задают тон те, кто помнил о молчаливой договоренности, ориентируясь на которую художник продолжал бы свое дело. Либо потому, что изменился сам художник — «уйдя» так далеко по пути усложнения понятных ранее художественных условностей, что его уже отказываются понимать даже те, кто раньше понимал его с полуслова. Либо, наконец, потому, что изменились и публика и художник — причем изменились поразному, проделав различную социально-эстетическую эволюцию.

Ясно, что, оказавшись в подобной ситуации, художники далеко не всегда будут склонны по-прежнему ориентироваться на былые «условности», отправляясь от которых они сами (или их предшественники) вели разговор со своей публикой. Мало кто из них удержится от искушения «прорвать» заколдованный круг сложившейся ситуации, прибегнув к безусловным средствам воздействия на «оглохшую и ослепшую» публику, то есть обратившись к таким — «сильно действующим» — средствам, которые оказались бы безотносительными ко всякой договоренности *.

На путях все более и более радикального «преодоления» условного (в искусстве) и все более и более решительной апелляции к безусловному (в «структуре» воспринимающей способности публики) художники начала XX века в конце концов приходят к выводу, что основным разобщающим «ферментом» публики, мешающим ей преодолеть

---

* О кризисе «условного» («рамочного») искусства на рубеже XIX—XX веков и его социо-культурных причинах см. в моей книге «Октябрьская революция и художественные искания XX века», изданной на английском языке в 1967 году издательством «Прогресс».

свой раскол, является не только «вкус» как таковой, не только «эстетическое сознание», но сознание вообще — сам принцип «я». Сознают ли это художники-авангардисты со всей ясностью и отчетливостью или вообще не сознают, но их реальная художественная практика, их искусство свидетельствует как раз о подобном выводе; ибо оно все определеннее ориентируется с начала века на те «глубинные» (а точнее — элементарные) «структуры» восприятия и переживания, в которых нервно-физиологические и нервно-психические процессы совершаются, не выходя на уровень сознания: на уровень отнесения к «я», на уровень соотнесения с миром практической жизни, сферой идеалов и ценностей.

●

Можно констатировать, что самыми общими результатами эволюции авангардизма в двадцатом столетии были:

во-первых, «распредмечение» искусства — как в смысле «аннигиляции» предметов, воспроизводимых в произведении, так и в смысле ликвидации предметной формы самого художественного произведения, которое лишается отныне своей собственной — имманентной — «структуры» и превращается в «воздействующее построение»*, существующее только так, как воспринимает его публика в данный момент;

во-вторых, намеренное огрубление средств воздействия на публику, при котором ликвидируется как различение между эстетически допустимыми и эстетически недопустимыми (противоречащими требованиям художественного вкуса) средствами воздействия, так и определенная — ценностно ориентированная — иерархия этих средств;

в-третьих, лишение художественных средств их качественного своеобразия и низведение их на один общий уровень нервно-физиологических и психофизиологических «раздражителей», где действительным оказывается чисто количественный критерий их оценки — критерий большей или меньшей «силы переживания», большего или меньшего «эмоционального накала» безотносительно к смыслу и содержанию этих переживаний и эмоций.

В итоге «импульсы» («раздражения»), посылаемые тем, что раньше называлось художественным произведением, а теперь и в самом деле может именоваться не иначе как «воздействующее построение», оказываются ориентированными уже не на «личностный» (связанный с отнесением к единству «я», с эстетической, нравственной и т. д. оценкой) уровень эмоций, а на их элементарно-физиологический, то есть внеличностный, анонимный уровень.

А на этом уровне:

1) один человек уже не может быть отличен от другого (в собственно человеческом, культурно-историческом, духовном смысле);

2) индивидуум уже не способен установить свободное, опосредованное его «ценностными ориентациями» (культурой, эстетической, этической, философской и т. д. рефлексией) отношение ни к источнику, «импульсатору» нервно-физиологических раздражений — «воздействующему построению», ни к вызванному им потоку собственных ощущений и переживаний;

3) индивид — в силу первого и второго обстоятельств — теряет какую бы то ни было возможность дать — даже не собственно эстетическую, а какую бы то ни было вообще — оценку происходящего с ним, тем менее — вне его: на экране, на сцене, на плоскости «картины» и прочее. Ведь речь идет, в конечном счете, об «импульсах», вызывающих процессы, не поднимающиеся на уровень сознания, а протекающие непосредственно в сфере «пред-» или «подсознания».

Правда,— и это необходимо специально подчеркнуть во избежание недоразумений — в искусстве авангарда все эти опыты с «отключением» вкуса и художественного сознания,

* Выражение взято из ранней статьи С. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» (Избр. произв. в шести томах., т. 2., М., «Искусство», 1964, стр. 271). Подробнее о процессе превращения целостного произведения искусства в «воздействующее построение» см. в моей статье «Диалектика произведения искусства» (от Платона до «новых левых») («Вопросы литературы», 1972, № 5).

сферы сознания в целом и рефлектирующей деятельности «я», производимые с целью прямого и непосредственного воздействия на область «пред-» или «подсознательного», не имели широкого размаха. Они ограничивались крайне узким слоем художественной (и околохудожественной) элиты и имели значение «нонконформистских» экстравагантностей, рассчитанных на то, чтобы эпатировать «глухонемую» публику, не желающую вступать в коммуникацию с «новым искусством». Необходимо было мощное развитие массовых искусств — и прежде всего кинематографа,— развитие, сопровождающееся коренной перестройкой технической базы художественной культуры вообще, чтобы был осознан реальный смысл этих экстравагантностей и они получили «технологическое» применение в сфере «индустрии сознания» Запада.

Вот тут-то и было обнаружено, что все упомянутые элементарные импульсы, воздействующие на «пред-» или «подсознание» человека, с одной стороны, могут быть «организованы» («смонтированы») так, чтобы они вызывали у него не отрицательные — к чему стремились авангардисты, исполненные нонконформистского пафоса,— а положительные эмоции и переживания. Имелось в виду формально-гедонистическая «положительность» этих последних, взятая вне всякого отношения не только к их духовному содержанию (которое, как правило, удавалось «элиминировать», устранить), но даже и к их биологической целесообразности — в смысле поддержания природного «гомеостазиса» человеческого организма.

Словом, была — заново — открыта чисто наркотическая функция искусства, его способность давать наслаждение, аналогичное тому, которое испытывает курильщик опиума.

С другой же стороны, было подмечено, что «пред-» и «подсознательная» сфера, на которую воздействуют упомянутые импульсы, располагается в непосредственной близости к инстинктуальному уровню человеческой «природы», и прежде всего — к инстинкту самосохранения и инстинкту продолжения рода. Эти инстинкты выступают в качестве «общего знаменателя» для всех элементарных (психо-физиологических и нервно-физиологических) «раздражителей», открытых в свое время авангардистами и «утилизованных» ныне в практике рекламы, массовой информации, «индустрии досуга и развлечений».

Последний тезис вряд ли нуждается в доказательствах — каждому достаточно вспомнить сюжеты фильмов ужасов и сексуальных фильмов, составляющих подавляющую часть продукции коммерческой кинематографии Запада.

Рассказывая о том, какой устрашающей силы прямого воздействия на публику добивается современное западное кино с помощью апелляции к инстинктуальным структурам, «закодированным» в биологическом фундаменте человеческой психики, С. Эйзенштейн писал, касаясь финала фильма «Женщина на озере» (режиссер Р. Монтгомери, производство «Метро-Голдвин-Майер», США, 1946): «...С полузакрытыми глазами медленно и томно, словно зачарованная, движется прямо на аппарат — прямо на зрителя — молодая героиня, неся навстречу аудитории (к тому моменту уже совершенно слившейся с камерой) свои полуоткрытые, сочные, алые, готовые к лобзаниям... губы...

«Мужская часть аудитории, извиваясь в в креслах, неистовствует...» — хладнокровно комментирует американский журнал...

И невольно вспоминаются страницы, посвященные будущему буржуазного кинематографа в сатирическом романе — утопии Хаксли — «Бравый новый мир» (Лондон, 1932)!..

В отношении искусства страницы этой книги, пожалуй, наиболее разоблачительно забавны.

Так, с буржуазной кинематографии эпохи этого «счастливого будущего» целиком сняты последние покровы ханжества и лицемерия, которые кое-где и кое-как на сегодня еще прикрывают ее подлинные тенденции: в утопии Хаксли это кино служит — неприкрыто и не-

двусмысленно — «сексу» и только «сексу», эротике и только эротике.

Эти «цветные и стереоскопические ощущалки» под аккомпанемент «органа ароматов» и «сексофонов» (так к тому времени будут переименованы наши сегодняшние саксофоны!) — ограничиваются показом одних любовных утех и приключений.

Хаксли описывает такой показ «осязалки»— «Три недели в геликоптере»:

«...Огненные буквы титров исчезли; наступило десять секунд полной темноты; и внезапно — сногсшибательно и несравненно более впечатляюще, чем если бы они были подлинной живой плотью и кровью,— перед зрителем предстали стереоскопические, слившиеся в объятия, образы гигантского негра и молодой златокудрой самки, белокурой девушки...

Дикарь (речь идет о персонаже этого произведения, впервые попавшем в стереокинематограф — *Ю. Д.*) подскочил. Какое жгучее ощущение на губах! Он поднес к ним руку — ощущение исчезло; снова опустил руку на металлическую ручку кресла; и снова обжигающее ощущение разлилось по его губам, в то время как из органа ароматов на аудиторию струился потоком запах чистого мускуса...»*

Здесь ярко описана и точно истолкована С. Эйзенштейном та — формально-гедонистическая — «модель», к которой тяготело (и тяготеет) «массовое искусство» по мере складывания на Западе «общества потребления». Причем первые «эстетические предчувствия», «художественные предвосхищения» этого общества — и соответствующего ему типа восприятия — возникали, как свидетельствует пример «антиутопий» Хаксли, за несколько десятилетий до его возникновения.

Однако современная действительность «индустрии досуга и развлечений», поставленной на службу гедонистическим устремлениям «массового общества» (и извлекающей на этом пути колоссальные прибыли), не только оправдала на сто процентов все эти предчувствия и предвосхищения, но и «перекрыла» их.

Во всяком случае, «сексуальный бум», эскалацию которого переживает западная кинематография последних пяти—десяти лет по мере ослабления строгостей, а затем и полной отмены закона о порнографии,— убедительное тому свидетельство. Как пишет Б.Галанов в своей недавней статье «Герои и антигерои», «появилось даже новое жанровое определение «сексэксплуатация», «сексэксплуатационный фильм», то есть фильм, где на первый план выдвигается публичное изображение полового акта, а все остальные эпизоды не имеют сколько-нибудь существенного значения» *.

Подводя итоги нашему анализу рассматриваемого способа «восстановления» нарушенной коммуникации между художником и публикой, мы можем заключить, что в этом случае вопрос о соответствии, об адекватности «партитуры» зрительского (или читательского, или слушательского) восприятия имманентной «структуре» произведения *снимается повестки дня* точно так же, как и в случае «многослойных» произведений. Правда, причина этого здесь совершенно иная; если в случае «многослойных» произведений этот вопрос снимается потому, что каждое из таких произведений предполагает несколько *равноценных, но исключающих друг друга* (по причине «вкусовой» несовместимости) «партитур» восприятия, то в только что рассмотренном случае дело обстоит как раз наоборот: упомянутый вопрос превращается в «псевдопроблему» постольку, поскольку ликвидируется имманентная «структура» произведения, характеризующая его, так сказать, *в отношении к самому себе* — в отличие от его отношения к воспринимающей публике.

В самом деле, в лоне тех авангардистских стремлений «принудить» публику к пониманию (с помощью воздействия на нее «поверх» вкусовых барьеров, да и «барьеров» сознания вообще), которые мы только что рассмотрели, дело обернулось таким образом, что и понимать-то, собственно, было уже нечего. Ибо что может «понимать» человек, подвергшийся

* *Сергей Эйзенштейн.* Избр. произв. в шести томах, т. 3, стр. 478—479.

* *Б. Галанов.* Герои и антигерои. — «Иностранная литература», 1971, № 12, стр. 241.

«агрессии» сильнодействующих психо-физиологических (или даже нервно-физиологических) раздражителей, которые вызвали у него совершенно бессодержательные — с точки зрения культурной, духовной, ценностной — ощущения и переживания?

С другой же стороны, если бы кто-нибудь из захваченных этим потоком раздражителей все-таки сумел бы однажды «дистанцироваться» от него и попытался бы выяснить, что же на него воздействует и каков собственный — объективный — смысл этого «что», он не смог бы получить никакого ответа.

Дело в том, что подобного рода воздействие не предполагает «обратной связи», если говорить языком кибернетиков; оно не предполагает «возвращения» посланного импульса обратно — к его источнику, сопоставления возникшей реакции аудитории с содержанием этого импульса; одним словом, оно не предполагает «рефлексии» по поводу него — критического «преломления» в человеческом сознании: эстетическом и нравственном, философском и религиозном, политическом и идеологическом; более того, подобное воздействие делает вид, что вообще исключает такую «рефлексию».

Так что «смысл» воздействующего построения» заключается в том, чтобы... воздействовать — воздействовать, вызывая у воспринимающего определенные реакции «положительного» (в формально-гедонистическом смысле) свойства. И собственной «структуры» это «воздействующее построение» не имеет точно так же, как не имеет ее ампула морфия или таблетка какой-нибудь другой наркотической смеси. А то, что — переходя совершенно в иную плоскость рассуждения — можно было бы назвать здесь «вещественной структурой» упомянутых психоделических препаратов, не имеет ни малейшего, абсолютно никакого отношения к «структуре» вызываемых ими галлюцинаций; точно так же как «структура» кулака, ударившего по моему глазу, не имеет никакого отношения к ощущению света, возникшему у меня в момент удара.

Кстати сказать, осознание этого обстоятельства может пролить некоторый свет на продолжающийся вот уже более полувека спор о «непонятности» некоторых авангардистских произведений, о «сложности и утонченности» их языка, в ходе которого возникли буржуазные элитарные концепции искусства. Дело в том, что многие из этих произведений — я не говорю о всех, поскольку ни один серьезный авангардист никогда не оставался равным самому себе,— далеко не так уж «сложны и утончены», как это представляется подчас тем, кто полагает, что для постижения этих произведений нужна исключительно развитая, утонченная и культивированная способность эстетического восприятия.

Наоборот, если говорить о тех «произведениях» (точнее «воздействующих построениях»), которые ориентированы на «тотальное» разрушение вкуса, чтобы дать полную свободу «гению», прямо апеллирующему к «пред-» и «подсознанию» воспринимающей публики, то не так уж редко в них вообще нечего «постигать». Ибо они и не рассчитаны на такое «постижение», осуществляемое с точки зрения развитого и культивированного вкуса; индивиду необходимо «преодолеть» в себе этот «вкус» (а заодно и сознание вообще) и предоставить свою воспринимающую способность, ее нервно-физиологический «субстрат» в распоряжение импульсов и раздражителей, «за» которыми ничего не скрывается и ничего не предполагается.

И действительная трудность в данном случае заключается в том, что нормальному человеку не так-то легко осуществить этот акт «тотального отречения» от самого себя. Человек, привыкший отдавать себе отчет в своих переживаниях, «рефлектировать» по поводу них, осмыслять их, соотнося со своими идеалами и ценностями, со своим «я» — этим динамическим центром сознания, никак не может отказаться от этой своей установки. Отсюда — непрекращающееся стремление публики «проецировать» свои «партитуры» на «воздействующее построение», не имеющее уже своей собственной «структуры», которая хоть в какой-то степени позволяла бы

корректировать эти «партитуры», ставить вопрос если уж не об их правильности и адекватности, то хоть о каком-то о т н о ш е н и и к упомянутому «построению».

●

Возможны два варианта отношения публики к такому — лишенному собственной «субстанции», имманентной «структуры» — «воздействующему построению», если, впрочем, исключить самое естественное, но, быть может, потому и самое трудное, что напрашивается здесь: а именно — отказ «играть в игру», принимая «воздействующее построение» за произведение искусства *.

В первом случае публика (определенный культурный слой ее на Западе) отказывается понимать предложенное ей «построение», испытывая, однако, некоторый «комплекс неполноценности», поскольку неспособность постичь и интерпретировать то, что она по традиции принимает за художественное произведение, осознается и переживается ею как очевидное проявление несостоятельности — неразвитости, некультурности, неутонченности и т. д.

Иногда этот «комплекс» принимает агрессивные формы: «публика встает на дыбы», как выразился однажды наиболее видный представитель элитарной концепции искусства Хосе Ортега-и-Гассет. Это, кстати, тот самый эффект, которого хотели бы добиться художники-авангардисты, но добивались все реже и реже по мере того как «скандалы в искусстве» входили в привычку (что, естественно, заставляло сторонников «перманентной революции» в искусстве еще яростнее презирать эту «немотствующую» — «слепо-глухо-немую» — публику).

Во втором случае публика все же стремится как-то понять и истолковать предложенное ей «воздействующее построение», попытавшись — хотя бы и задним числом, так сказать, по воспоминаниям — прорефлектировать вызванные им (совершенно бессодержательные и абстрактные — как мы имели случай убедиться) раздражения и возбуждения.

Нетрудно понять, что на этом пути могут возникнуть лишь мнимые, иллюзорные «партитуры» восприятия, опрокинутые на «воздействующее построение», которое, кстати сказать, сплошь и рядом и н е ж е л а е т быть произведением, претендующим на понимание и интерпретацию,— во всяком случае, об этом свидетельствуют с о б с т в е н н ы е в ы с к а з ы в а н и я наиболее последовательных (и искренних) из создателей таких «построений» (например, дадаистов).

Да и может ли быть иначе. Ведь и сам художник, умудренный горьким опытом превратного понимания (или полного непонимания) со стороны публики, перестал создавать произведения, обладающие более или менее артикулированным авторским замыслом, авторской «партитурой». Не желая (или не умея) ничего сказать публике, он хочет, чтобы первой сказала что-нибудь она сама.

Так возникает ч и с т а я игра между художником и публикой по поводу «воздействующего построения», в котором н е ч е г о п о н и м а т ь, а потому можно «понять» ч т о у г о д н о. Это, кстати, наиболее благоприятная ситуация для тех (прежде всего п р е с т и ж н о ориентированных) слоев публики, для которых «основной вопрос» искусства — вопрос о том, к т о у т о н ч е н н е е, ч у в с т в и т е л ь н е е и одновременно — глубокомысленнее (в смысле способности проникнуть в «метафизические глубины» подобного творчества).

Эта чистая игра способности восприятия и истолкования н е с у щ е с т в у ю щ е г о «объекта» эстетического переживания есть не что иное как м а н ь е р и з м восприятия, весьма близкий (во всяком случае, по своей «интенции») маньеризму художественного творчества, поражающему время от времени людей искусства. Можно было бы даже сказать, что ситуация такой — не имеющей реального содержания, а имеющей только «п о в о д» — игры воспринимающей способности

* Кстати, неспособность некоторых искусствоведов на этот — определенно не конформистский — отказ побуждает их принимать за художественные произведения, пытаясь истолковать в более или менее традиционном духе, те «вещи», которые с а м и м и я х а в т о р а м и замышлялись и осуществлялись в качестве «антиискусства», разрушения искусства вообще.

есть в каком-то смысле ситуация «голого короля» андерсеновской сказки. Однако нельзя не учитывать вполне определенной социальной функциональности этой игры.

Этот аспект проступает особенно отчетливо, когда мы вспоминаем, что бывали случаи, когда одно и то же «воздействующее построение» истолковывалось в одни эпохи как произведение истинно революционного искусства, исполненное социального пафоса, в другие — как явление чистого искусства, одушевленное идеей «искусства для искусства»; в одних условиях — как явление «антиискусства», как самое радикальное отрицание всех без исключения художественных принципов и требований, в других — как утонченнейшее и рафинированнейшее художественное произведение, понятное лишь «немногим избранным». Причем, как правило, оказывается, что интерпретации первого рода возникают в периоды глубоких общественных кризисов, а истолкования второго рода — в условиях относительной стабилизации буржуазного общества (особенно если она сопровождается усиленным политическим давлением сверху*).

Возможен и другой способ реакции художника на описанную ситуацию: не желая отказываться от авангардистских приемов прямого воздействия на «нервно-физиологический субстрат» воспринимающей способности публики, но в то же время не желая порывать связи с теми ее слоями, которые хотели бы иметь более прочную основу для понимания «воздействующего построения», он обряжает это последнее в одежды традиционных художественных форм (где пародируя какой-нибудь распространенный художественный жанр, где подсовывая публике немудрящий сюжетец более или менее сентиментального свойства и т. д. и т. п.).

В этом случае — с каковым мы чаще всего встречаемся в сфере так называемого «массового искусства» — извечная склонность зрителя к пониманию происходящего вроде бы и удовлетворяется, но делается это чисто иллюзионистическим способом: за счет создания мнимой «структуры» произведения, не имеющей никакого отношения к его истинной бесструктурности.

Упомянем хотя бы сексуальные фильмы, где эрогенная «партитура» зрительских переживаний — по большей части неосознаваемых, да и не требующих никакого осознавания (поскольку возникшее — по фиктивному поводу — сексуальное возбуждение тут же и снимается безо всякой задержки, причем тем же фиктивным способом) — никак не связана с «партитурой» фильма, выстраиваемой самими зрителями на сознательном уровне, на уровне отнесения к бодрствующему «я», где должны осуществляться не только эстетическая, но и нравственная оценка наших неосознанных побуждений.

Потому что если бы они были связаны друг с другом — эти «партитуры» сознательного и бессознательного уровней человеческой психики,— то наше бодрствующее «я», наше нравственное чувство оказались бы непреодолимой преградой на пути нашей склонности к ничем не детерминированному (а стало быть и совершенно абстрактному) наслаждению; наше переживание не воспринималось бы нами под знаком «плюс»; и зрители в этом случае не только не ломились бы на порнографические фильмы, но обходили бы кинематограф за версту.

Таковы некоторые итоги «гениального» — и, конечно же, «революционного» (в наш век оно иначе и не мыслится художниками) — «преодоления» вкуса, «партикулярности» и «ограниченности» эстетического сознания (а заодно — и сознания как такового), происшедшего в ряде направлений буржуазного западноевропейского искусства XX века * — сперва на «элитарный», а затем и на «массовый» манер.

---

* К истолкованиям второго рода вполне применим тот же самый подход, который Г. В. Плеханов использовал для анализа социальной функции теории «искусство для искусства» вообще в работе «Искусство и общественная жизнь»; и быть может, применим даже в еще большей степени ввиду «бессубстанциальности», а потому и полнейшей «пластичности» упомянутых истолкований.

* Читатель, по-видимому, уже понял, что речь идет в настоящей работе не обо всем современном искусстве Запада, а лишь о его кризисных тенденциях, которыми это искусство, конечно же, не исчерпывается, хотя они наиболее показательны именно в социологическом отношении.

●

Необходимо зафиксировать возникновение специфической категории публики, склонной к тому, что на философском языке можно было бы назвать своеобразным эстетическим солипсизмом. Речь идет о буржуазной публике, не желающей видеть в художественном произведении ничего, кроме хакслиевой «ощущалки» или «осязалки» — механического генератора нервно-физиологических раздражителей, вызывающих у нее тонизирующие и опьяняющие психические ощущения и переживания. Ей свойственно более или менее осознанное нежелание выходить за пределы заколдованного круга подобных ощущений и переживаний — ни в сферу идеалов и ценностей, ни в мир практической жизни.

Естественно, коль скоро сложилась публика, характеризующаяся рассмотренным типом восприятия искусства, она будет относиться соответствующим образом к любому художественному феномену — будь это «воздействующее построение» или целостное художественное произведение. Каким бы ни был повод, вызывающий у такой публики известный комплекс ощущений и переживаний, какую бы форму ни имел предложенный ей предмет эстетического потребления, она будет усваивать из него лишь те «элементы», которые соответствуют ее установке на «максимализацию» наслаждения, взятого — прежде всего и главным образом — на его простейшем психо-физиологическом уровне. Что же касается проблемы «понимания» упомянутого предмета потребления, то перед публикой, склонной к эстетическому солипсизму, она вообще не стоит.

Этот тип восприятия, кстати, находится в глубоко коренящемся соответствии одной весьма характерной тенденции, которую воспроизводит капитализм в условиях так называемого «общества потребления». Речь идет о том «сдвиге», который, по мнению американского социолога Олвина Тоффлера, должен в недалеком будущем привести даже «к следующему этапу развития экономики — к росту удивительного нового сектора, в основе которого будет лежать, если так можно выразиться, «индустрия ощущений». Мы станем свидетелями бурного развития целых отраслей промышленности, — предсказывает социолог, который считает, что «единственным видом продукции теперь будут не товары и даже не услуги в обычном смысле слова, а заранее запрограммированные ощущения. Индустрия ощущений, возможно, станет одним из устоев супериндустриализма, самой основой экономики, которая придет на смену экономике обслуживания». Ибо «потребители начнут также сознательно и страстно коллекционировать ощущения и впечатления, как они раньше собирали вещи».

Нетрудно заметить, что перед нами лишь генерализация, прочерченная в будущее, той самой тенденции «эстетического солипсизма», сформированной асоциальным типом авангардистского — а затем и «массового» — искусства буржуазного Запада. Впрочем, если рассматривать проблему в более широкой связи, то можно сказать и иначе: известному роду искусства только потому удалось сформировать публику, характеризующуюся гедонистически-солипсистским способом эстетического восприятия, что само это искусство в свою очередь выразило потребность, возникшую в определенных кругах публики.

Речь идет о той самой потребности «смакования» ощущений, которую рождает в людях общество, производящее увеличивающееся количество мертвых вещей за счет уменьшения числа живых идей, то есть идей, выводящих за пределы «гедонистического» измерения общественного сознания — в нравственное измерение*.

В данном случае следует, по-видимому, говорить о некотором двустороннем процессе, каждый из «полюсов» которого выступает (и не только попеременно, но и одновременно) и в качестве субъекта, и в качестве объекта воздействия: такова уж природа

---

* Ибо только оно и может называться воистину «вторым» измерением человеческого существования, вопреки тому, что думает нынешний теоретик гедонистической революции Герберт Маркузе, автор нашумевшей книги «Одномерный человек».

рассматриваемой системы взаимодействия («искусство — публика»), сложившейся в наше время в развитых капиталистических странах.

Надо сказать, что гедонистически-солипсистский тип публики в настоящее время имеет своих идеологов среди так называемого «новейшего умонастроения». По мнению одного из них — Тули Купферберга, западноевропейское искусство пережило революцию — наряду с «сексуальной», «электронной» и «психоделической» революциями,— изменившую самое природу человека Запада. В итоге этой революции, если верить пророкам «новейшего умонастроения», искусство превратилось в один из наиболее мощных способов «преодоления» индивидуального сознания и погружения человека в «коллективный оргазм».

Тем самым искусство якобы вышло за свои собственные пределы и превратилось в нечто большее, чем то, чем оно было раньше — скажем, в рамках традиционной гуманистической культуры.

Характерно, что представления идеологов «новейшего умонастроения» о том, чем должно быть искусство в условиях «электронной», «сексуальной» и прочих «революций», в большинстве случаев развивается в духе сказанного по этому поводу буржуазным канадским «поп»-философом Маршаллом Маклюэном. При этом совсем не обязательны прямые заимствования: достаточно тождества некоторых исходных посылок — и можно уже не удивляться совпадению выводов. А тождество это налицо.

Во-первых, в русле «новейшего умонастроения», так же как и в маклюэновской «философии», предполагается *отключение личностного самосознания* индивида и погружение его в экстаз «коллективного бессознательного» (хотя кроме Маклюэна мало кто пользуется этим понятием в таком контексте, однако, как правило, в аналогичных ситуациях имеется в виду то же самое). Во-вторых, в обоих случаях наблюдается *склонность к чисто физиологическому* истолкованию этого экстаза — в противоположность эфемерности сублимированных эмоций, вызываемых традиционным искусством.

Эта последняя тенденция вполне определенно намечена в рассуждениях Маклюэна о «почти физическом» воздействии на человека телеизображения, якобы «вовлекающего» индивида в стихию иррационального, бессознательного и т. д., а также — о соответствующем воздействии, производимом на человека «холодным», согласно маклюэновской терминологии, искусством, прямо апеллирующим к «коллективному бессознательному», таящемуся в душах людей.

Особенно же симптоматичным образом эта тенденция проявилась в маклюэновском стремлении совершить «переоценку» человеческих чувств, возвысив — в качестве истинной модели человеческой чувственности — чувство *осязания*, поскольку оно менее сублимировано (менее духовно) и, стало быть, находится в более близких отношениях с «бессознательным». Ибо здесь наиболее отчетливо чувствуется *«физиологизация»*, *«обездуховление»* человеческой чувственности, характерные для современного гедонизма. Современный гедонист хотел бы ослепнуть, но не для того, чтобы «умным зрением» проникнуть в суть вещей, как стремился Демокрит (согласно преданию, ослепивший себя с этой целью), а для того, чтобы познать мир «на ощупь» — безотносительно к зрительному и слуховому восприятию, безотносительно к пространственно-временно́й перспективе.

Но, по-видимому, самое основное, что привлекает Маклюэна в чувстве осязания,— это его способность обеспечить абсолютную «вовлеченность» человека в процесс переживания своего контакта с предметом, вещью и т. д.,— вовлеченность, которая тем не менее не предполагает никакого «ангажемента». А ведь «неангажированная» вовлеченность в некоторое переживание, в экстаз,— вовлеченность, предполагающая абсолютное освобождение от всего, что не имеет к нему самого прямого отношения,— это и есть *идеал гедонистического солипсизма*.

Этот идеал, если верить Маклюэну, реали-

зует Его Величество ТВ и соответствующее последнему — «холодное» искусство, которое в отличие от болтливого и идеологического «горячего» искусства, вовлекает человека не в область сознания (сублимации, иллюзии, мнимости), а в измерение самого бытия (подсознательного, иррационального и т. д.) и делает это молча, но основательно — как о с я з а н и е.

III

Возвращаясь к общей характеристике итогов «гениального» преодоления вкуса, инициированного в нашем столетии искусством авангарда, мы должны констатировать, что многое, очень многое в этих итогах не лишено горького привкуса иронии — правда, не совсем той, которую культивировали немецкие романтики в своем художественном творчестве и эстетических теориях. Разве не иронична, например, метаморфоза, которую проделала к середине нашего века романтическая идея б е с с о з н а т е л ь н о с т и гениального художественного творчества, а соответственно — и эстетического восприятия (коль скоро последнее хочет быть «конгениальным» тому акту, каким создается всякое истинно художественное произведение)?! И разве не печально наблюдать, как то, что хотело быть более высоким, чем сознание — с в е р хразумным божественным экстазом, обернулось своей полной противоположностью — п р е д — и п о д сознанием, н е д о разумением и просто н е разумием, к тому же отнюдь не божественного, а едва ли не дьявольского свойства (если воспользоваться романтической фразеологией).

А между тем в подобной метаморфозе была своя логика — точнее с о ц и о - логика, которой подчинялась эволюция взаимоотношений художника и публики в западноевропейской культуре последних полутора сотен лет.

Как мы убедились, одна из важнейших пружин этой с о ц и о - логики коренится в о б ъ е к т и в н о м аспекте описанной эволюции, который в ы н у ж д а л художников снова и снова пытаться проломить стену, отделявшую их от публики («ослепшей», «оглохшей» и «онемевшей»).

Другая же из этих пружин была неразрывно связана с тем, как с а м и х у д о ж н и к и осознавали свое место и призвание в сложившейся культурно-исторической ситуации и к а к у ю р о л ь сыграло это самоосознание людей искусства в их собственном творчестве, а через него, через его результаты — опять же в сфере взаимоотношений между художником и публикой, искусством и обществом.

На этой стороне вопроса нам и предстоит теперь остановиться.

Раскол между художником и публикой таит в своих темных глубинах один очень опасный момент, на который мы еще не обращали должного внимания. Дело в том, что в результате этого раскола на первый план выдвигается проблема взаимопонимания художника и публики, отодвигая на задний план и постепенно погружая во мрак забвения неизмеримо более важный вопрос — о том, р а д и ч е г о осуществляется это взаимопонимание, в о и м я ч е г о оно должно быть восстановлено, к а к а я ц е л ь должна освящать и цементировать его.

В платоновской концепции «божественной одержимости» художника скрывалось р а ц и о н а л ь н о е з е р н о. Как бы ни был тенденциозен Платон, стремившийся отделить художника-ремесленника от его собственного произведения, коль скоро оно становилось предметом высокого наслаждения людей, «свободнорожденных и культурных», он был прав в своем стремлении доказать, что в каком-то смысле истинно художественное создание бесконечно выше своего создателя; ибо кроме того, что хотел сказать и сумел сказать художник в своем произведении, в нем содержится еще нечто, «сказавшееся» помимо воли, намерений художника и что было «дано» ему вместе с материалом и «техникой» его обработки, вместе с его искусством и со всей культурной традицией, в атмосфере которой он творил.

Вот почему Платон был не так уж не прав, говоря: «божествен» не сам художник, а его творения, то, что «с к а з а л о с ь» в них, выразив столь же объективное, сколь и уни-

версальное содержание его творчества, его искусства вообще. «Не меня старайтесь понять, а мое, не меня, а мое любите, не во мне, а в моем ищите высший божественный смысл»,— так, по Платону, должен был бы рассуждать художник, если бы он не был «более должного одержим наслаждением» и если бы он был столь же объективен и мудр, как философ.

Однако именно такая постановка вопроса и затемнялась углубляющимся расколом между художником и народом. Художник никак не мог добиться от народа, чтобы он понял то, что он сам имел в виду, создавая свое произведение, не говоря уже о чем-то большем, казавшемся (по мере обострения рассматриваемой коллизии) все более и более утопичным пожеланием. А между тем суть дела заключалась в том, что это — «большее» — улетучивалось из сферы взаимоотношений художника и публики, и именно потому они в условиях буржуазного общества все меньше и меньше понимали друг друга, а соответственно — все абстрактнее и бессодержательнее представляли себе возможность взаимопонимания.

Но коль скоро вопрос о том, кто является носителем «божественного» содержания — художник или его творение, в чем следует искать «высший смысл» — в произведении или в его творце, затемнялся, с логической неизбежностью возникала возможность полного отождествления субъекта художественного творчества и объективного, уже не зависящего от его воли и желаний смысла его произведений, возникающего лишь в итоге сложного, опосредованного культурой и историей процесса; здесь истоки обожествления художника-творца, то есть его фетишизации (когда на него «проецируются» все те свойства, которые получает произведение в самых разнообразных социокультурных «контекстах»).

Любопытно, что с подобной фетишизацией пришлось столкнуться уже Платону; следы борьбы с нею остались во многих платоновских произведениях, начиная от «Государства» и кончая «Законами». И что для нас весьма существенно — художники позднейших эпох (в частности, прошлого и нынешнего столетий) крайне редко оказывались среди противников этой формы языческого культа. Психологически явление вполне понятно, но нравственного оправдания художникам это принести не может: нравственность ведь отнюдь не заключается в следовании психическим склонностям и потакании человеческим слабостям, сколь бы «естественно» они ни выглядели.

Общеизвестно, что у теоретических истоков того самого «культа Художника», который ныне практически обернулся культом кинозвезд и эстрадных певцов, стояли немецкие романтики. Им мы обязаны своеобразным «диалектическим превращением» платоновского учения «о богоодержимости художника». Но если Платон мечтал о художнике классического стиля, который мог бы сказать, обратившись к публике: «поймите и полюбите не меня, а мое, ибо оно неизмеримо выше меня», то художник-романтик (особенно, когда он начинал теоретизировать по поводу искусства) был склонен говорить ей противоположное: «поймите и полюбите не мое, а меня, ибо я несравненно выше моих созданий, которые — в силу своей конечной природы — неспособны передать то божественное, что таится во мне, в лучшем случае они могут лишь намекнуть на него — и только».

И если художник классического стиля как бы скрывался в тени своего произведения, то художник-романтик вел себя совсем иначе. Он не только вставал рядом со своим произведением, выходя из тени, отбрасываемой им, нет, он претендовал на гораздо большее: он хотел, чтобы все видели, как он возвышается над своим созданием. Последнее представлялось художнику таким «ограниченным» в своей оторванности от его творческого гения, от его божественного вдохновения, что он не мог смотреть на него иначе, как иронически — остраняясь от своего детища, отмеченного роковой печатью непреодолимой конечности.

Так что ни публика, ни критика не могли

уже отвлечься от его индивидуальности (порой от весьма частных деталей его биографии) в своем стремлении постичь его произведения, осознать их истинную «структуру». И чем больше публика (и критика и искусствознание) верила в то, что ключ к тайне романтического произведения лежит в «недовоплотившейся» в нем творческой индивидуальности автора, тем больше д в о и л а с ь в ее восприятии «партитура» рассматриваемого произведения.

И чем менее понятным непосредственно представлялось публике то или иное романтическое произведение, тем чаще приходилось ей обращаться за дополнениями и разъяснениями к личности самого автора, к различным обстоятельствам его биографии. А чем чаще приходилось обращаться к личности автора, тем больше вырастала она в глазах публики, все больше и больше возвышаясь над его — поневоле ограниченным и конечным — созданием. Более того, в этом случае происходила своеобразная с т и л и з а ц и я личности и биографии художника, в связи с чем и та и другая приобретали характер э с т е т и ч е с к о г о ф е н о м е н а. Так что в конце концов явственно прочерчивалась тенденция превращения самой личности, вернее, и н д и в и д у а л ь н о с т и х у д о ж н и к а (взятой в связи с бессознательно, но определенно отобранными фактами биографии) в п р о и з в е д е н и е искусства, конечно же, гораздо более прекрасное и уж во всяком случае более свободное от неизбежных следов «конечности» и «ограниченности», чем каждое из его собственных созданий.

Поскольку же вопрос о том, что должна «понять и любить» публика — «меня или мое», был окончательно и бесповоротно решен романтическим художником в пользу первого члена этой диады, постольку, в общем и целом, уже предрешался и другой вопрос, с ним связанный: кто он, художник — м е д и у м божественного гения... или сам этот гений, н о с и т е л ь божественного начала, или же сам бог. Причем для публики этот вопрос был предрешен уже вполне определенно и однозначно, в особенности для той части публики, которая пришла к выводу, что бог христианства «умер», однако не могла выдержать образовавшейся при этом пустоты: пустоты «свята места», взывавшего к н е м е д л е н н о м у заполнению. Что же касается самих романтиков, то справедливости ради нужно признать, что в этом вопросе у них еще оставались кое-какие неясности, с которыми они пытались справиться теоретически.

●

Смысл проблемы гения, понятого как высшее начало, раскрывающееся в пределах индивидуального человеческого «я», с предельной выразительностью сформулировал Новалис: «Человеку кажется, что он с кем-то разговаривает и что какое-то неизвестное духовное существо вызывает его на развитие самых ясных идей. Следует полагать, что это существо принадлежит к разряду высших, потому что оно вступает с ним в сношения способом, который невозможен ни для какого существа, зависящего от явлений внешнего мира. Следует полагать, что это однородное с ним существо, потому что оно относится к нему как к духовному существу и вызывает его на самую странную самодеятельность. Это «я» высшего разряда относится к человеку так же, как человек относится к природе или как мудрец относится к ребенку. Человек желает сравняться с ним»*.

Здесь еще наличествует различие между тем, что философский авторитет романтиков И. Г. Фихте называл «э м п и р и ч е с к и м «я», имея в виду конкретно-историческое сознание каждого индивида, и тем, что он характеризовал как «ч и с т о е «я» (или «абсолютное «я»), понимая под ним общечеловеческий и в этом смысле «надысторический» смысл сознания, «заданный» последнему самыми общими предпосылками культуры. Однако в тот момент, когда Новалис, подобно другим романтикам, заявлял, что «эмпирическое «я» гениального художника является е д и н с т в е н н о и с т и н н ы м вместилищем «чистого (или абсолютного, или божественного) «я», н е в ы р а з и м о г о, н е в о п л о т и-

* Цит. по кн.: Р. Г а й м. Романтическая школа. М., 1891, стр. 319—320.

мого в произведении искусства и потому совершенно непостижимого для обычных посредственных натур, ограничивающих свое поле зрения этим произведением и неспособных поднять взор к автору, дабы непосредственно постичь его гений,— в этот самый момент он снимал, устранял упомянутое различение.

В этот момент художник и его божественный гений отождествлялись, сливались в единый образ, оставаясь (вместе с узким кружком почитателей гения, способных «постичь и полюбить» его самого, возвысившись над его ограниченным созданием) по одну сторону произведения. По другую же его сторону оказывалась «вся остальная» публика, состоящая из «жалких посредственностей», неспособных понять адекватно это творение. Ведь они даже не подозревали о том, что произведение, не понятое под углом зрения непосредственного — «конгениального» — постижения гениальной натуры его автора, превращается в простой барьер, ограждающий последнего от «пошлой публики».

Интересно, что упомянутое отождествление художника и его гения закрепила и последующая языковая традиция: мы уже не склонны к различению художника и его гения, а говорим — «он — гений», «он — гениальный художник» и т. д.

Что же касается самих немецких романтиков (особенно ранних), то для них подобное отождествление облегчалось представлением о гениальном, божественном начале как о начале специфически художественном, представлением, получившим свою философскую систематизацию в шеллинговой концепции бога-художника. Гениальное, божественное начало оказывалось, таким образом, и профессионально родственным художникам-романтикам.

Поэтому великий немецкий диалектик Гегель был не так уж далек от истины, когда писал, иронически «вживаясь» в атмосферу самообожествления, характеризующую внутренний мир художника-романтика: «...Жалкие, ограниченные субъекты, не обладающие надлежащим органом для восприятия моей высокой точки зрения и не могущие поэтому возвыситься до нее, лишь обмануты этой творимой мною (методом «гениальной иронии».— *Ю. Д.*) видимостью. Благодаря этому я обнаруживал, что не каждый так свободен (то есть формально свободен), как я, что не каждый способен во всем, что для других людей обладает ценностью, достойно и свято, видеть лишь продукт своего капризного могущества, которое дает ему возможность признавать или не признавать это содержание, допускать или не допускать, чтобы оно определяло его и наполняло его собою. И вот — резюмирует Гегель уже от своего собственного имени — эта виртуозность иронически артистической жизни постигает себя как некую божественную гениальность, для которой все и вся является лишь бессущностной тварью, которой не связывает себя знающий себя свободным от всего, свободный творец, так как он может ее и творить и уничтожать. Кто стоит на этой точке зрения божественной гениальности, тот смотрит с презрением сверху вниз на всех других людей, которые объявляются им ограниченными и плоскими, поскольку для них право, нравственность и т. п. являются неизменными, обязательными и существенными»*.

Впрочем, все это — только начало, только первые шаги по тому пути, который (хотя и зигзагообразно, не без отступлений и отклонений) привел на одном этапе к авангардистским «скандалам в искусстве», к актам «агрессии» в отношении «плоской и ограниченной» публики (с целью если не «принудить к пониманию» нового веяния в художественной жизни, то, по крайней мере, обратить на него внимание), а на другом этапе — к поистине оргиастическим культам кинозвезд и эстрадных певцов, исполнителей «поп»-музыки и прочих «поп»-идолов, которые Михаил Ромм справедливо отнес к «массовым психозам» XX века.

Однако в этом начале, в этом зародыше, который — повторяем — имел не столько прак-

* Гегель. Сочинения, т. XII. М., «Соцэкгиз», 1938, стр. 70.

тическую, сколько теоретическую форму, обнаружив свои основные тенденции не столько в сфере самого художественного творчества, сколько в области размышлений о нем, уже отчетливо проступают схемы и одного и другого из упомянутых здесь этапов эволюции взаимоотношений художника и публики в нашем, двадцатом веке.

●

Это обстоятельство особенно выразительно демонстрируется при сопоставлении описанных романтических схем самообожествления художника с его реальным обожествлением в совершенно языческом по своей структуре культе «поп»-идола.

«Иногда,— развивал М. Ромм мысль о «массовых психозах» нашего столетия, затронутую в его последнем интервью,— психозы носят как бы безобидный характер — ну, скажем, полумиллионная возбужденная толпа поклонников какого-нибудь джазового певца. Но когда эти поклонники начинают громить все вокруг, когда женщины, рыдая от восторга, ломают руки, рвут на себе волосы и мечутся, не находя выхода чувственному возбуждению,— это производит странноватое впечатление»*.

Согласно М. Ромму, в такой вот истерически возбужденной толпе «человек перестает быть человеком. Массовая истерика разрушает мысль, парализует сознание»**. Такова «партитура» восприятия исполнения джазового певца да и любого другого «поп»-идола. Интересно, рискнет ли кто-нибудь искать здесь соответствие между этой «партитурой» и собственной, имманентной «структурой» исполняемого произведения и даже самого исполнения? Ведь так ясно, что «произведение» здесь — только повод, а его исполнение — только сигнал, возвещающий о начале массового радения, к которому толпа готова уже заранее — для того и пришла — и которое протекает по своим собственным законам, имеющим чисто внешнее отношение и к «поводу» и к «сигналу». Главное, основное и решающее, что характеризует эту «партитуру»,— ее отнесенность к индивидуальности самого исполнителя, к его фетишизированному образу, возникающему в возбужденном воображении публики.

Иными словами, все то, что возникает в упомянутой Роммом «полумиллионной толпе» в результате так называемого «эффекта стаи» — взаимного возбуждения, взаимной электризации людей, собравшихся вместе, «эффекта», многократно усиленного ожиданием экстаза и привычкой впадать в экстатическое состояние,— все это толпа воспринимает как дар гения ее кумира, ее идола. В этом и заключается реальный социально-психологический механизм фетишизации, обожествления «поп»-идола, с которым мы на каждом шагу встречаемся в середине нашего века. С помощью этого механизма в обстановке массовой истерии почти автоматически удовлетворяется пожелание художника-романтика: «полюбите не мое, а меня». И это происходит с тем большей естественностью, чем меньше художник представляет, что же, собственно говоря, есть у него из «своего», что можно было бы отделить от его — партикулярной — индивидуальности и предложить людям как действительно высший предмет воодушевленного созерцания, который обладал бы способностью очищать направленный на него экстаз, просветляя его лучами возвышенного идеала.

Причем, в этом повинны не только социальные обстоятельства, разлагающие общий мир, объединявший раньше художника и его публику, но и сам художник. Он не только не может, но и — где-то в самой глубине души своей — не желает обрести это высшее содержание, превратившись в скромного посредника между ним и публикой. Его произведение, даже его искусство вообще оказывается — и в этом снова ощущается романтическая традиция — лишь поводом для демонстрации его гениальной одаренности, его божественной способности воздействовать на людские толпы.

* М. Ромм. Все остается людям. — «Литературная газета», 1 декабря 1971 года, стр. 8.
** Там же.

Словом, художник оказывается не только жертвой сложившейся ситуации, но и ее виновником. Ему льстит тот факт, что толпа обожествляет его, поклоняется ему точно так же, как некогда она поклонялась языческому божеству, а быть может, еще более экстатически, еще более неистово: ибо толпа насчитывает не сотни и даже не тысячи, как это было в древности, но сотни тысяч, а если учесть демонстрацию концерта по телевидению, и миллионы людей. Быть объектом подобного культа, реально существующим божеством — мало у кого из «испытуемых» не закружится голова от подобной перспективы. Ради этого он готов пожертвовать и своим произведением, и своим искусством, «дробя» его на совокупность сильно действующих средств воздействия — на «атомы суггестивности», и — если он может это сделать — своим инструментом, который он разбивает на части уже не в переносном, а в прямом смысле, бросая обломки в разбушевавшуюся толпу. И единственное, чем он не жертвует толпе своих неистовых поклонников,— это своей персоной: он возвышается над толпой, пребывающей в состоянии «психического опьянения» как единственно абсолютный «предмет», который не подвергся разрушению и «аннигиляции» — в отличие от всех других атрибутов искусства.

В общем, как бы там ни было, а «тельцом», подвергаемым закланию на алтаре экстатически-оргиастического культа, оказывается именно искусство, и прежде всего его высшие, духоподъемлющие потенции. Жрецом же (и, так сказать, по совместительству божеством), осуществляющим этот сакраментальный акт «заклания» искусства, оказывается сам художник — человек искусства. И приносит он эту жертву к вящему прославлению... опять-таки самого себя.

Впрочем, лик этого божества с самого начала окружен некоторым двусмысленным ореолом, амбивалентность которого так или иначе ощущает даже толпа поклонников «поп»-кумира. Не отдавая себе в этом сознательного отчета, толпа тем не менее чувствует, что ее кумир возведен в «божественный» чин ее волей и будет возвышаться над нею лишь до тех пор, пока она будет этого хотеть. Так что, поклоняясь своему кумиру, она в конечном счете поклоняется самой себе.

Таким образом, культ «божественного» художника оказывается одновременно культом обожествленной толпы, не признающей ничего более высокого, чем она сама — в ее нынешнем (сиюминутном!) экстазе, оргиастическом взрыве. Этот оргиастический взрыв буржуазной толпы предстает как самоцель; он никуда не ведет или ведет в никуда.

Мы оказываемся перед лицом своеобразной «системы»: «поп»-идол — оргиастически настроенная толпа, в рамках которой господин и раб, тиран и его подданные, деспотическое божество и его восторженные поклонники непрерывно обмениваются «ролями»: причем в калейдоскопе этих ролей то и дело происходит их взаимное отождествление.

Можно было бы подумать, что в последнем из рассматриваемых случаев было, наконец, восстановлено взаимопонимание художника и публики, утраченное западноевропейским искусством уже во времена разложения античной классики (и впоследствии возрождавшееся лишь время от времени, причем для все более и более узких кружков публики, выдвигавшей «своего» художника). Однако это было бы не совсем верное умозаключение, хотя бы уже по одному тому, что в данном случае вопрос о понимании вообще не стоит: он снят с повестки дня. Но как раз за счет устранения из области взаимоотношений художника и публики этого вопроса было достигнуто то, что можно было бы назвать единством первого и второй — единством, не предполагающим взаимопонимания.

Тогда возникает другой вопрос: нельзя ли уподобить это единство тому, которое достигалось в более ранние эпохи, чем античная классика,— в мистериально-оргиастическом ритуале. Ведь, как известно, для осуществления этого ритуала требовалось привести его участников в состояние экстаза, а для этого необходимо было и соответствующее искусство, в каких-то отношениях близкое к тому,

которое демонстрируют нам нынешние «поп»-кумиры. Но, не говоря уже о том, что античная классика была как раз отрицанием — преодолением и одухотворением, вытеснением и «сублимацией» — мистериально-оргиастических тенденций и как раз потому и привела к «кристаллизации» искусства в точном смысле этого слова, нужно обратить внимание также на следующее обстоятельство. При всем том, что было в мистериально-оргиастическом ритуале хаотического и непросветленного высшими человеческими ценностями, ограниченно-душевного и чуждого духовным потенциям культурного творчества, при всем при этом упомянутый ритуал был ориентирован («интендирован») на нечто более высокое, чем непосредственно переживаемый момент коллективного экстаза. И в этом его принципиальное, коренное отличие от нынешних «поп»-культов и «поп»-ритуалов, характеризующихся резко выраженным солипсизмом — замкнутостью в комплексе ощущений и переживаний данного момента, не предполагающего ничего высшего над собою.

В рамках подобного — коллективного — «солипсизма» обнаруживается единство людей, взятых на уровне их чисто природного измерения,— в качестве носителей более или менее тождественных нервно-физиологических (в лучшем случае — психо-физиологических) структур. Это — единство людей, возжелавших — в условиях развитого «потребительского общества»! — вернуться не только к «доиндивидуальному» и «досознательному», но и «докультурному» и «дочеловеческому» состоянию вообще. Ибо человеческое состояние исключает упомянутый солипсизм, так как смысл (и, если хотите, «тайна») человеческого существования — это стремление к чему-то более высокому, чем гедонизм, к тому, с помощью чего человек придает смысл каждому мгновению своего существования, выстраивая эти мгновения в осмысленное целое своей жизни.

●

Как видим, проблема истинной коммуникации между художником и публикой снова и снова упирается в вопрос о смысле и содержании художественного творчества. Только обращаясь к подлинному содержанию человеческого существования, к тем идеалам и ценностям, которые придают смысл и цель человеческой жизни, художник может обрести действительно всеобщее, действительно универсальное начало творчества. Это творческое начало, опираясь на которое художник может и должен прорвать ограниченный горизонт своей — партикулярной — «субъективности», а заодно и «солипсизм» зрительского (слушательского, читательского) восприятия. На путях этого — единственно оправданного — «прорыва» и возникали и возникают произведения истинно классического стиля, которые художники как бы подъемлют над собою, говоря: «познайте и полюбите не меня, а мое». И тем самым они по мере сил своих способствуют общему движению людей по пути не только нравственного, но также и эстетического прогресса, помогая им преодолеть узкогедонистическое понимание художественного наслаждения.

Способствовать (методом доказательства от противного) осознанию высшей общественной и художественной целесообразности именно этой перспективы — при самом трезвом понимании всех тех эстетико-социологических процессов, которые препятствуют ее утверждению, но и при оптимистическом сознании того, что они не являются фатально необходимыми, ибо носителями их являются люди, одаренные волей и сознанием,— такова была задача статьи, предложенной вниманию читателя.

Отовсюду

Бангладеш

Культурные связи республики Бангладеш и Индии плодотворны и многообразны в области кино. Индийские фильмы на бенгали, которые до этого провозились в Восточный Пакистан контрабандой и демонстрировались там лишь частными лицами, сейчас широко прокатываются в кинотеатрах Дакки, столице новой республики. А так как в студиях Калькутты имеется множество фильмов на бенгали, ранее не демонстрировавшихся в Восточном Пакистане, то интерес к ним достаточно велик. Кроме того, кинематографисты Калькутты смогут проводить в Бангладеш натурные съемки.

Фильмы на бенгальском языке будут путешествовать не только из Индии в Бангладеш, но и киностудии Дакки, которым запрещалось экспортировать свою продукцию за границу, теперь будут располагать кинотеатрами в Калькутте и на всей территории Западнобенгальского штата.

Болгария

«Чили — год первый» — так называется новый полнометражный документальный фильм, снятый режиссерами Владиславом Икономовым и Димитром Марчевским и операторами Стояном Злычкиным и Цанко Цанчевым в Чили. Это поэтический рассказ о жизни страны, о социальных и экономических преобразованиях, происшедших после избрания Сальвадора Альенде президентом Чили. В фильме использованы стихи Пабло Неруды, народная музыка и современные песни протеста.

●

Болгарская критика единодушно признает одной из интереснейших лент последнего времени картину режиссера Методи Андонова «Козий рог». Этот фильм, действие которого происходит в XVII веке, в период, когда Болгария находилась под игом Османской империи, поставлен по произведению Николая Хайтова (он же является автором сценария). Болгарские кинематографисты уже не раз обращались к рассказам этого писателя, по словам критика Маргариты Николовой, «настраивающим кинематограф на поэтико-философское осмысление национальной истории». (До сих пор по его произведениям делались игровые фильмы; сейчас к экранизации аллегорического рассказа Хайтова «Змей» приступил выдающийся режиссер-мультипликатор Тодор Динов.) Критика считает «Козий рог» лучшей из всех до сих пор осуществленных экранизаций рассказов писателя. Эта мрачная, трагическая история начинается так: крестьянин Караиван после того, как турки обесчестили его жену, поджигает свой дом и, забрав десятилетнюю дочь Марию, уходит в горы. Караиван воспитывает ее как мальчика — будущего мстителя и через девять лет приступает к возмездию над теми, кто некогда совершил злодеяние. Насильников одного за другим находят мертвыми с козьим рогом в груди. Однако подросшая Мария влюбляется в молодого пастуха. Для Караивана внезапная любовь дочери равна измене долгу, и во имя этого долга он убивает возлюбленного Марии. Но сделав свою дочь несчастной, герой и сам приходит к ощущению трагической безысходности бытия...

Актер Антон Горчев, исполнитель роли Караивана, носителя традиций сурового, но справедливого нравственного порядка, не только создал образ сильного, незаурядного человека железной воли, но и сумел воплотить пафос, стилистику эпического фильма Хайтова — Андонова. Роль Марии в фильме исполняет молодая актриса Катя Паскалева, успешно выступившая в нескольких новых болгарских картинах — «Скорпион против радуги», «Конец песни», «Путидороги».

●

Актер Константин Коцев играет главную роль в новой кинокомедии Петра Васильева «Искатель тишины» (автор сценария Эмиль Манов) — о трудностях жизни в большом современном городе с его неизбежным шумом. Герой Коцева, старый холостяк кассир Калиманский, предпринимает героические и смешные усилия спастись от шума. Не добившись успеха, он покидает город и бежит в горы. Но вместо тишины и покоя находит там невесту (ее играет актриса Жоржета Чакырова).

Великобритания

В возрасте 74 лет скончался режиссер, теоретик кино и продюсер Джон Грирсон — один из основателей и виднейших представителей школы английского документального кино, на творчество которого заметное влияние оказали теоретические труды и фильмы С. Эйзенштейна и

В. Пудовкина. Грирсон дебютировал в 1929 году фильмом «Рыбачьи суда». В 30-е годы он организовал киноцентр, вокруг которого объединились все английские режиссеры-документалисты и в котором был создан ряд значительных фильмов. Он много работал в Австралии, Новой Зеландии, США и Канаде, в 1947 году возглавил Отдел печати, кино, радио и телевидения при ЮНЕСКО. Последние годы жизни занимался преимущественно продюсерской деятельностью.

●

Джеспа, Гопа и Маленькая Эльва — так зовут львят, детенышей львицы Эльзы, знакомой миллионам зрителей во всем мире по фильму «Рожденная свободной», поставленному несколько лет назад по одноименной книге. В картине «Жизнь на свободе» героями стали трое детенышей Эльзы: зрители их уже видели в финале фильма «Рожденная свободной». Режиссер нового фильма — Джек Коуффер. В роли писательницы Джой Андерсон — автора книги о львице и хозяйке львят, оставшихся от Эльзы, — снималась не Вирджиния Маккена, игравшая в предыдущей картине, а Сьюзен Хэмпшир.

●

Несмотря на то, что «Алиса в стране чудес» неоднократно уже служила основой для кинофильмов, в том числе мультипликации Уолта Диснея, в Лондоне снимается новая экранная версия одноименной книги. Автор сценария и режиссер-постановщик Уильям Стерлинг, хореограф фильма Роберт Хелпман.

Дания

В Копенгагене в возрасте 91 года скончалась «звезда» немого кино Аста Нильсен, с книгой воспоминаний которой недавно познакомились советские читатели. Датская актриса начала свой творческий путь на сцене. Первая же роль в кино, сыгранная ею в 1910 году в фильме «Бездна», принесла Нильсен мировую славу. Многие годы затем она снималась в Германии. Особенно известны такие ее работы, как Настасья Филипповна в «Идиоте», Юлия в «Фрекен Юлии», Гедда в «Гедде Габлер».

Аста Нильсен

В историю мирового кино вошел фильм Георга Пабста «Безрадостный переулок» (1925), в котором Нильсен создала образ отчаявшейся безработной девушки Мицци. Однако чаще всего актриса играла роли «роковых» женщин — загадочных, утонченных, глубоко страдающих. Приход звукового кино положил конец славе Нильсен — все ее сколько-нибудь значительные фильмы относятся к 20-м годам. Искусство Нильсен высоко ценили Бела Балаш, Гийом Аполлинер и многие другие современники. Последний раз Нильсен снялась в 1932 году. Отказавшись от всех заманчивых предложений, которые ей делали руководители кинематографии гитлеровской Германии, Нильсен в знак протеса против фашизма уехала из Германии и возвратилась на родину, где до 1939 года выступала на театральной сцене. В последние годы жизни актриса несколько раз участвовала в телевизионных постановках.

Индия

Бомбейский «Лайенз клаб» провел опрос среди своих членов. В результате опроса наиболее выдающимися индийскими актерами за последние 25 лет признаны Ашок Кумар и Мина Кумари — их имена были названы по 100 раз. Лучшим режиссером назван Радж Капур, а наиболее популярными актерами последнего десятилетия оказались Джармендра и Шармила Тагор. Специальную премию клуба получила актриса Мумтаз.

Италия

Итальянские обозреватели находят, что кинопрокат страны в 1970—1971 годах отличался некоторыми характерными особенностями. Прежде всего неожиданный и пока не получивший объяснения успех имели фильмы о «романтической» любви, сделанные, по мнению критиков, в духе таких литературных образов, как «Новая Элоиза» Руссо, «Страдания молодого Вертера» Гете и «Последние письма Якопо Ортиса» Фосколо. Такого рода фильмы, казалось, навсегда исчезли с итальянского экрана, так что едва ли можно было предполагать, что после фильмов, полных эротики и жестокости, они вновь привлекут внимание. Особенной популярностью пользовались итальянский фильм «Неизвестный венецианец» и американская картина «Повесть о любви», поставленная по книге Эрика Сигела, ставшей бестселлером. Переориентировку зрительского интереса подтвердили также фильмы «Умереть от любви» Андре Кайатта и «А каштаны все же хороши» Пьетро Джерми.

Другая особенность кинопроката за 1970—1971 годы связана с темой «запретной любви» служителей церкви. Выпущенные в 1970 году ленты «Женатый священник» Марко Викарио и «Жена священника» Дино Ризи сделали огромные сборы.

Наконец, третья категория фильмов, привлекших зрителей, — «фильмы ужасов», поставленные итальянскими режиссерами с участием итальянских актеров. В этом жанре лидирует Дарио Ардженто, постановщик «Птицы с хрустальными перьями» и «Кота с девятью хвостами».

София Лорен в фильме «Жена священника»

●

Новый фильм по сценарию Чезаре Дзаваттини ставит Витторио Де Сика. В центре картины — история мужа и жены, учителей одной из римских школ. Они любят детей и хотели бы сами иметь ребенка, но их пугает будущее. Что станет с детьми, когда окружающая среда уже сейчас загрязнена и отравлена? С цементного завода, расположенного по соседству со школой и домом, на жителей квартала обрушиваются облака грязи и дыма, и ученики приходят в класс с головами, белыми от вредоносной пыли. Но все же молодая пара решает, что у них будет ребенок: жизнь должна победить все неблагоприятные обстоятельства. Съемки ведутся на римской окраине Коллеферро, где, действительно отравляя все вокруг, дымит цементный завод. При работе над сценарием Дзаваттини, как и во времена неореализма, широко использовал беседы с жителями этого квартала, их рассказы о жизни. В главных ролях новые для Де Сика актеры — Нино Манфреди и Марианджела Мелато. Кроме них, в фильме снимаются две актрисы, чьи имена неразрывно связаны с историей итальянского кино, — Иза Миранда («У стен Малапаги» и многие другие послевоенные фильмы) и Мария Пиа Казилио (служанка в «Умберто Д.»). По жанру своему фильм, несмотря на серьезность проблематики, будет скорее комедией. «История, рассказанная в фильме, — сказал Де Сика в одном интервью, — хотя и представляет собой нечто среднее между комедией и притчей, не будет ни патетической, ни сентиментальной. Она должна быть главным образом юмористической».

●

Режиссер Джузеппе Феррара, постановщик многих документальных фильмов, в частности разоблачающей преступления мафии ленты «Камень во рту», а также видный киновед, автор изданной у нас книги «Новое итальянское кино», закончил новый документальный фильм «Черный след». В значительной своей части это монтажная лента, обличающая старый и новый фашизм в Италии. Этот фильм является вкладом режиссера в широкую кампанию прогрессивных сил против реакции и возрождения фашизма в Италии.

США

Как уже сообщалось, режиссер Фрэнсис Форд Коппола поставил фильм «Отец крестный» по одноименному роману Марио Пьюзо. Центральную роль в этой картине, рисующей нравы главарей мафии, играет Марлон Брандо. Несмотря на то, что съемочная группа постоянно в период работы над фильмом подвергалась давлению со стороны близких к мафии кругов, в картине явственно ощущается общая критическая направленность против мира, где, как вынужден признать журнал «Тайм», «бизнес становится высшей моральной ценностью, окончательным и бесповоротным оправданием самого подлого предательства или зверского убийства». «Коппола, — пишет далее рецензент «Тайма», — трактует мафию не только как символ коррупции в сфере бизнеса, но и как символ сил, торжествующих везде, где сосредоточивается власть, включая сюда и правительство. «Мой отец ничем не отличается от других людей, наделенных властью», — говорит своей девушке сын главного героя. «Ты наивен, — возражает она, — сенаторы и конгрессмены никого не убивают». «А вот теперь наивна ты», — отвечает молодой человек.

●

Продюсер Дэвид Уолпер и режиссер Уолон Грин, осуществившие постановку «Хроники Хеллстрома», приступают к съемкам нового фильма, который будет называться «Вселенная». Он будет посвящен всестороннему исследованию проблем космоса и намечается к выпуску весной 1973 года. «Вселенная» будет сниматься на 70-миллиметровой пленке с применением новой киносъемочной техники.

В фильме будут использованы комбинированные съемки, мультипликация, макеты, пленки, отснятые «Центром космических исследований», а также новые технические методы, позволяющие, в частности, фотографировать солнце, достигая при этом эффектов, никогда ранее не фиксировавшихся на экране. Все это, по замыслу создателей, должно помочь более глубокому постижению многочисленных интеллектуальных проблем, которые Вселенная ставит перед человечеством. «Мы надеемся в этом фильме объяснить, что такое человек по отношению к космосу,» — самонадеянно заявил режиссер Уолон Грин.

●

На берегах рек Миссури и Миссисипи продюсер Артур Джейкобс снимает фильм «Том Сойер». Роман Марка Твена будет экранизирован в жанре мюзикла. Для фильма уже написали одиннадцать новых песен Ричард и Роберт Шерман.

●

К постановке нового киноварианта «Ричарда III» готовится режиссер Делберт Манн. На заглавную роль приглашен английский актер Питер О'Тул.

●

Марлен Дитрих продолжает выступать как эстрадная певица. Недавно она совершила турне по Европе, выступая со своими песенками. На пресс-конференции в итальянском курортном городке Виареджо Марлен Дитрих сказала:

«У меня нет никаких особых воспоминаний, меня не интересует ни один из созданных мною персонажей. Я счастлива лишь тогда, когда на свете нет войн...»

●

Сидней Пуатье и Гарри Белафонте исполнили главные роли в вестерне «Бак и проповедник». Это режиссерский дебют Сиднея Пуатье.

Польша

Даниэль Ольбрыхский, Анджей Лапицкий, Майя Коморовска, Франтишек Печка исполняют главные роли в экранизации классического произведения польской драматургии пьесы Станислава Выспянского «Свадьба», осуществленной Анджеем Вайдой. Музыку к фильму написал молодой композитор Станислав Радван.

●

Роман Залусский, снискавший себе широкую известность своеобразным кинематографическим триптихом — «Дом», «Кардиограмма» и «Зараза», — на сей раз решил исследовать психологию молодого современника с помощью новых актеров и новых, телевизионно-аутентичных методов съемки. Судя по интервью, которое режиссер дал корреспонденту журнала «Экран», в его новом фильме «Анатомия любви» перед зрителем должна пройти незамысловатая и фактически «вечная» история чувства молодой пары с неизбежными восторгами, разочарованиями, кризисами и постоянством поиска семейной гармонии. Залусский считает, что успех его новой работы, строящейся на актерской импровизации, должны в основном решить исполнители главных ролей Барбара Брыльска и Ян Новицкий; автор «Анатомии любви», очевидно, убежден, что сценарий Иренеуша Иредзинского дает глубокий и достоверный материал для создания образов тонких, выразительных, эмоциональных, но лишенных сентиментальности.

Уругвай

Протесты прогрессивной общественности вызвал арест в Монтевидео известного кинематографиста и деятеля культуры Вальтера Ачугара. Ачугар в своей деятельности стремился к развитию и укреплению не только национальной уругвайской кинематографии, но и прогрессивного кино всей Латинской Америки, много сделал для ознакомления латиноамериканских стран с передовыми произведениями европейского кинематографа.

Франция

Премию имени Жана Виго, присуждаемую «автору, чье произведение замечательно с точки зрения уровня режиссуры и оригинальности содержания», в 1972 году получил молодой режиссер Жером Лаперруза за фильм «Континентальный цирк».

●

Жак Дониоль-Валькроз, чей фильм «Человек с пересаженным мозгом» с успехом демонстрируется сейчас на экранах Франции, намерен следующую свою картину посвятить жизни героини Коммуны Луизы Мишель, которая была сослана на один из затерянных островов Новой Каледонии, где провела десять лет вместе с полутора тысячами других коммунаров. На роль Луизы Мишель приглашена актриса Франсуаз Брион.

●

Жюри Академии кино под председательством Жоржа Орика присудило премии «Хрустальные звезды» за 1972 год. Большой приз «Хрустальная звезда» присужден фильму французского режиссера Рене Аллио «Камизары». «Международную премию» получила картина итальянского режиссера Дамиано Дамиани «Признание полицейского комиссара прокурору республики», удостоенная ранее на VII Московском кинофестивале одной из четырех главных премий.

●

В течение долгих лет события в Алжире и борьба алжирского народа за свою независимость являлись запретной темой для французского кинематографа. Ныне «табу» с этой темы снято. На экраны Парижа вышел новый фильм Ива Куррье и Филиппа Монье «Война в Алжире» (продюсер его — известный актер Жак Перрен). Отдавая должное широте и богатству собранного в этой полнометражной картине документального материала и называя ее «значительной», газета «Юманите», однако, подвергает ее критике. Газета отмечает ее искусственный объективизм, в результате которого многие острые проблемы намеренно оставлены без ответа.

Объявлено о начале работы над другим фильмом на «алжирскую тему»: режиссер Ив Буассе ставит игровую картину «Р. А. С.», действие которой происходит в Алжире во время войны за национальную независимость. Герои фильма — французы, парашютисты и пехотинцы бригады, действовавшей в районе Ореса.

Чехословакия

Недавно в Готвальдове закончился фестиваль фильмов для детей и юношества. Большая часть сюжетов детских фильмов и фильмов для молодежи создается специальной группой драматургов при киностудии «Баррандов». Ведущим драматургом этой группы является автор многих сценариев известных фильмов и ряда книг для детей Ота Гофман. В беседе с корреспондентом газеты «Руде право» Гофман отметил заметный количественный и качественный рост детского кинематографа в Чехословакии в последние годы. Если в 1967 году киностудия «Баррандов» выпустила всего один полнометражный фильм для детей, то в последние два года здесь создается шесть-семь таких фильмов в год.

Югославия

В Белграде закончился XIX фестиваль югославских документальных и короткометражных фильмов, на котором было показано 59 лент. Первая премия присуждена фильмам «Специальные поезда» (этот фильм посвящен изучению социальной темы — вынужденному отъезду югославских рабочих в ФРГ на заработки) и «Маленькое сельскохозяйственное усовершенствование» режиссера Папича. В прошлом году на студиях страны было создано 190 документальных и короткометражных фильмов.

искусство КИНО искусство

Сценарий

Д. Храбровицкий

Укрощение огня

«Укрощение огня». Карташов — З. Гердт, Башкирцев — К. Лавров.

Быть может, не все, о чем мы собираемся рассказать, было именно так в действительности.

Это не хроника и не протокол.

Но подлинными являются чувства, мысли, поступки людей и события, которые принадлежат уже истории.

Ракета стояла на пусковом столе. Огромное тело ее с обеих сторон опоясывали фермы обслуживания.

По корпусу стекал белый туман. Он клубами вырывался из-под дренажных клапанов, и мощные боковушки с двигателями первой ступени тонули в белесом мареве. Ракета напоминала невесту в подвенечной фате.

Где-то у подножья ее, на нулевой отметке неторопливо перемещались люди. По сравнению с многометровой громадой ракеты они казались игрушечными.

А вокруг простиралась бескрайняя степь с неподвижным воздухом, пропитанным пылью, и серым небом, в котором висели орлы.

Степь прорезали бетонные стрелы шоссе, стальные нити подъездных путей, соединявших серые коробки монтажно-испытательных корпусов со стартом. Это и был космодром.

Он был повсюду — на земле и под землей. Невидимые глазу коммуникации соединяли подземные резервуары с ракетой, питая ее ненасытное чрево компонентами топлива.

Невдалеке от стартовой площадки на многометровой глубине под мощными бетонными перекрытиями был расположен пусковой зал — соединение стекла, дюраля и электроники.

На экранах двенадцати телевизионных мониторов регистрировалось все происходящее в данный момент на старте: на площадке обслуживания, на нулевой отметке, на верхнем силовом поясе и, наконец, там, где третья ступень ракеты венчалась космическим кораблем, закрытым уже головным обтекателем.

У центрального пульта, у боковых стоек, тянувшихся вдоль стен, сидели операторы.

Заместитель главного конструктора по испытаниям Леонид Сретенский уже занял свое обычное место у перископа. В пусковом зале стояла тишина, прерываемая короткими докладами различных служб, которые поступали сюда по каналам громкой связи.

За стеклянной стеной, отделяющей пусковой зал от так называемой «гостевой», располагалось руководство.

Маршал артиллерии Головин заканчивал разговор с Москвой.

— Так,— кивнул он невидимому собеседнику.— Понял. Вопросов нет. Вы будете у себя? Я позвоню.

Он опустил телефонную трубку и направился к Николаю Ивановичу Логунову, который стоял у стеклянной стены и смотрел в пусковой зал.

— Предлагают решать самим,— сообщил Головин.— На месте видней.

Логунов никак не реагировал.

По корпусу ракеты стекал туман.

— Закончена заправка всех ступеней ракеты-носителя окислителем,— доложили по громкой связи.

— Доклад принят,— разнеслось над космодромом.

— А может быть, все-таки рискнем? — осторожно спросил Головин.

Логунов повернулся к нему:

— Ты спрашиваешь у меня? Кто председатель Госкомиссии — ты или я?

Головин не ответил.

— Андрей Ильич, на минуту! — прозвучало в динамике над головой Башкирцева.

Башкирцев оторвался от перископа. Через боковую дверь, миновав коридорчик, прошел в гостевую. Он был главным конструктором, ему было за пятьдесят, его плотную, приземистую фигуру еще не успела обезобразить полнота.

Сретенский проводил его глазами и, оставив перископ, вышел на середину пускового зала.

Отсюда хорошо просматривалась гостевая. Башкирцев стоял перед Головиным и что-то энергично доказывал ему, помогая себе жестами.

Не вмешиваясь в полемику, в сторонке стоял Логунов, рядом с ним — главный конструктор по двигателям Огнев, чуть дальше еще один главный конструктор — по системам управления — Костромин и, наконец, главный военпред — генерал Морозов.

О чем именно шла речь, в пусковом зале не слышали. Но настораживала амплитуда спора.

— Не нравятся мне эти срочные вызовы перед тридцатиминутной готовностью,— сказал Сретенский.

— Что-нибудь случилось? — спросил, подходя, Беляков. Он был заместителем Сретенского.

Сретенский пожал плечами.

— Пока что идем по графику,— но в тоне его не было абсолютной уверенности.

За толстым стеклом гостевой градус полемики поднимался к точке накала.

— Ну вот! — в сердцах выдохнул Головин, апеллируя преимущественно к Логунову.— Я его уговаривал и по-хорошему, и по-плохому, просил, умолял—повременим с заправкой, пока мы не разобрались в причинах...

— Да с чего ты взял? — перебил Башкирцев и подошел вплотную к нему.— Нет никаких причин!

— Андрей Ильич, при всем уважении позволь возразить,— вмешался Морозов.— Ты же отлично знаешь, что на стенде не прошло отделение корабля от последней ступени носителя. Так?

— Не совсем.

— А как? — поинтересовался Морозов.— Может быть, ты объяснишь нам — как? Вчера ночью я видел все это собственными глазами.

— Типичный «визит-эффект»,— попытался сострить Огнев, чтобы как-то разрядить обстановку.— Отказ прибора в присутствии руководства.

— Прекрати! — резко оборвал Башкирцев.— Прекрати!

— Заправка всеми компонентами закончена. Замечаний нет,— доложили по громкой связи.

— Доклад принят,— ответил Сретенский.

— Заправка закончена, а уверенности у нас — никакой! Андрей Ильич, может быть, отбой? — осторожно спросил Головин, отлично понимая, что может последовать вслед за этим.

И не ошибся.

— На каком основании? — взорвался Башкирцев.— Нет, давайте уж разберемся! На стенде, в большой барокамере было произведено двадцать пять контрольных отстрелов, которые прошли отлично. Так, товарищ Морозов, или не так?

— Так-то оно так,— мягко возразил Морозов.— Но на двадцать шестом отстреле один из замков не открылся.

— Электроника здесь совершенно ни при чем,— на всякий случай заверил всех Костромин.

— То ли электроника, то ли механика,— пропустив это замечание мимо ушей, продолжал Морозов, обращаясь только к Башкирцеву.— Ты знаешь причину? Нет. Факт, что корабль не отделился от последней ступени. Ну, о чем тут говорить?

— Ну, а если бы мы провели только двадцать пять контрольных отстрелов? Могло же так быть?

— Статистика ни при чем,— сказал Головин.— Существует факт. Пойми, Андрюша, факт!

— А почему все это выясняется в самый последний момент? — нахмурившись, спросил Головин.

— Да потому, черт побери, что мы провели после этого еще пять контрольных отстрелов, которые дали удовлетворительный результат! И вообще, где предел количеству испытаний на земле? Кто его установил?

Башкирцев ожидал возражений, но таковых не последовало. Один за другим все молча отошли от него. Башкирцев остался один.

По циферблату морского хронометра бежала секундная стрелка.

— Внимание! — сказал Сретенский в микрофон.— Всем службам объявляется тридцатиминутная готовность! Повторяю — готовность тридцать минут!

На табло в центре пускового зала вспыхнул

транспарант получасовой готовности.

— По системе управления носителя — к пуску готовы,— доложил оператор центрального пульта.

— Принял,— ответил Сретенский.

— Телеметрией тридцатиминутная готовность принята,— последовал доклад с другого конца зала.

— Принял.

— Все системы корабля — в норме.

— Принял.

— Всеми службами полигона тридцатиминутная принята.

— Принял.

— Все измерительные пункты страны тридцатиминутную готовность приняли. На Камчатке продолжается ураган, но работать будут!

— Понял вас,— сказал Сретенский.

На фоне яркого синего неба застыл белый корабль, увенчанный двумя огромными сферами антенн.

— Корабли командно-измерительного комплекса на Тихом океане тридцатиминутную готовность приняли!

— Принято.

Другой такой же корабль слегка покачивался на океанских волнах...

— Корабли командно-измерительного комплекса в Атлантике тридцатиминутную готовность принимают.

— Принято.

Медленно вращались внушительные чаши антенн на пункте дальней космической связи.

— Центр управления полетом тридцатиминутную готовность принял!

— Принято.

Сретенский оторвался от окуляров перископа и негромко сказал в микрофон:

— Отвести фермы обслуживания!

Фермы вздрогнули и начали медленно отходить, открывая белое, как сахарная голова, тело ракеты...

Башкирцев сидел на самом краю стола в гостевой и смотрел на большой монитор. На экране расходились фермы обслуживания.

— Ну вот,— стараясь сдержаться, сказал Головин,— уже тридцатиминутная!

— Ну, отменяй! — закричал Башкирцев.— Отменяй!

— Без эмоций,— сказал Логунов.— Без эмоций!

— За свою электронику я ручаюсь головой,— опять заверил его Костромин.— Это результат недосмотра на стенде. В космосе ничего подобного не произойдет.

— Ну, не скажи,— зачем-то влез в разговор Огнев. Дело его в данном случае была сторона, вопрос не касался двигателей, и поэтому он чувствовал себя совершенно спокойно.— Не скажи,— повторил он.— По законам космической подлости наиболее вероятно то событие, которое наименее желательно.

— Подожди,— отмахнулся от него Костромин.— Подожди! Николай Иванович, я серьезно: космос это одно, испытательный стенд — совершенно другое. Условия стенда не соответствуют полетным.

— А почему не соответствуют? — Логунов резко повернулся к Башкирцеву, который все еще продолжал сидеть.— Что там у вас за стенд? Денег вам не давали, что ли?

— Уж не по вашей ли милости пускать корабль за бугор? — почувствовав сразу поддержку, спросил Головин.

— Разрешите согласно графику приступить к эвакуации людей с площадки? — послышался в динамике голос Сретенского.

— Подожди,— сказал ему в микрофон Башкирцев.— Дай задержку на пятнадцать минут.

На экранах двенадцати мониторов застыла уже освобожденная от ферм ракета...

— Внимание! — сказал Сретенский.— Всем службам объявляется пятнадцатиминутная задержка! Повторяю — задержка пятнадцать минут.

Он облокотился о ручки перископа и шумно вздохнул. У него было огромное желание сплюнуть.

...Теперь уже все сидели за длинным столом, на котором были навалены схемы и графики.— Башкирцев рядом с Головиным, напротив них Логунов и Огнев и в самом конце стола Морозов и Костромин.

— Я тебя как друга прошу, давай рискнем,— уже упрашивал Башкирцев Головина.— И риск минимальный. Пойми, мне необходим этот пуск!..

— Нет, нет. Так не пойдет,— решительно и твердо возразил Логунов. И то, что ты предлагаешь, не дело. Вопрос надежности — первый. Я готов отвечать в Москве за срыв пуска по срокам...

— У тебя стопроцентная гарантия есть? — желая положить конец этому затянувшемуся спору, прямо в лоб спросил Головин.

«Да» или «нет» — ответ мог быть лишь недвусмысленным и прямым. Они смотрели друг другу в глаза. Головин ждал. Но Башкирцев не мог ответить.

— Стопроцентную гарантию дает только страховой полис,— сказал Огнев, но эту остроту пропустили мимо ушей.

— Убедительных аргументов в пользу пуска я не получил,— медленно, акцентируя каждое слово, произнес Головин.— Все это — слова, слова... А посему властью, данной мне правительством, тем более что о случившемся уже известно в Москве...

— Успел доложить? — отбросив кресло, вскочил Башкирцев.— Ну что ж, давай, давай! Действуй! Пользуйся своей властью!

Ракета стояла на старте. Она была готова к прыжку.

— Внимание! — вновь ожили динамики громкой связи.— Всем службам — отбой. Повторяю,— это был голос Сретенского,— отбой всем, кроме стартовиков, заправщиков и электриков. Горючее, окислитель с блоков носителя слить! Все системы привести в исходное положение. Обесточить борт корабля!

В пусковом зале гасли экраны мониторов, индикаторы на пультах и стойках, световые табло.

Операторы докладывали по громкой связи:

— Система термостатирования выключена!

— Система стабилизации выключена!

— Система ориентации выключена!

Сретенский прошел через полутемный зал и скрылся за боковой дверью.

В гостевой еще было светло. Возле погасшего монитора о чем-то вполголоса беседовали Логунов, Головин и Морозов.

Костромин сидел, облокотившись локтем о стол, Башкирцев и Огнев стояли.

— Автомат управления дальностью выключен! — продолжались доклады.

— Система радиоуправления выключена!

— Отключите громкую связь! — с раздражением произнес Башкирцев, приблизив к себе микрофон.— Все шуточками отделывался, остряк? — сказал он, обращаясь к Огневу.— Ведь вместе же решали пускать?! Интересно у нас получается: как работать, так всем коллективом, а как расхлебывать — мне одному!

— Ты самый главный, вот и неси свой крест,— резонно заметил Огнев.— Ну подумаешь, отложили — велика ли беда?

— Для меня велика! Хотел бы я на тебя поглядеть, если бы ты оказался в моей шкуре.

Между ними сидел за столом Костромин, делая вид, что разговор его не касается...

Ракету уже увезли. Старт опустел. На фоне вечернего неба сводили фермы обслуживания.

По небу бежали редкие облачка, подсвеченные лучами уходящего за горизонт солнца...

В пусковом зале было полутемно. Операторы давно разошлись и зал теперь выглядел нежилым, мертвым.

Вдоль выключенных, зачехленных пультов медленно прохаживались Башкирцев и Логунов.

— Я не только представитель ЦК,— негромко говорил Логунов.— Я ведь еще и твой друг... Ну, послушай меня, не ломись ты в открытую дверь. Все должно быть перепроверено и архинадежно. Нельзя же, ей-богу, вот так швырять в космос миллионы! На самоокупаемость ты пока что не перешел.

Башкирцев остановился, посмотрел на него:

— Что же ты предлагаешь?

— Возвращаться на стенд.

— Но космос не покоряют на стендах! Для этого нужно летать!

— Ну, что ты все время спешишь? — примирительно сказал Логунов.— Ведь и раньше бывали у нас неудачи. Но первый спутник — наш, первый космонавт — наш, а Луна, а Марс, а Венера!

— Все это уже история,— горестно про-

изнес Башкирцев.— Прожитый день!..

Он направился к Костромину, который стоял возле левого пульта, стараясь не вмешиваться в их разговор.

— Сколько времени уйдет на подготовку нового пуска?

— С генеральными — дней пять-семь, если, разумеется, повезет,— сказал Костромин.— Но мы упираемся в праздники...

— Вот видишь,— сказал Башкирцев.

— В праздник работать не разрешат,— на всякий случай уточнил Костромин.

— А если сразу же после праздников?— спросил Логунов.

— Кончится гарантия бортовых батарей корабля и других систем. Снять, заменить, потом снова повторить испытания...— Костромин опять прикинул в уме.— Месяц!

У Башкирцева вырвался стон.

— Время — вот что невосполнимый ресурс! И дело не в приоритете — черт с ним, наконец! Но этой работой мы открываем дорогу новому направлению в космосе — это программа на много лет, а мы торгуемся из-за какого-то пуска — без космонавтов, с пустым кораблем!

Башкирцев остановился, о чем-то раздумывая. Была уже глубокая ночь, и стартовая площадка мерцала огнями. Сведенные фермы обслуживания были освещены. Лифты ходили вверх, вниз. На бесчисленных мостках и переходах работали стартовики.

— Вот что,— сказал Башкирцев.— Я полечу в Москву.

— Когда? — спросил Логунов.

— Если не возражаешь — сейчас,— решение было принято, и на душе Башкирцева сразу же стало легко.

— Ну что ж...— задумчиво сказал Логунов. Он понимал, что возражать сейчас бесполезно.— Запретить тебе я не могу, но не советую: ты не прав. Завтра проснешься и поймешь, что сегодня ты был не прав.

— Может быть, завтра я и пожалею об этом,— согласился Башкирцев,— но сегодня я полечу...

Самолет выпустил шасси и уверенно пошел на посадку.

Уже стало совсем светло, но вдоль полосы еще горели яркие посадочные огни.

— Андрей Ильич, а Андрей Ильич, садимся.

— Так быстро? А который час?

— Четверть шестого: Москва не принимает, садимся на промежуточном аэродроме.

— Ну вот, опять двадцать пять! А что это за аэродром? Колеса мягко коснулись бетона, и самолет покатил по полосе...

Они шли по летному полю мимо бесчисленных «ТУ» и «ИЛ» — Башкирцев, Головин, Огнев. По дороге к ним присоединился Костромин.

Потом они молча сидели, развалясь в креслах, в стеклянной коробке пассажирского зала, предназначенного для высоких гостей. Сквозь стеклянные стены просматривался аэродром — цветочные клумбы перед входом на летное поле и самолеты, застывшие невдалеке.

Башкирцев был задумчив и молчалив.

— Женя,— негромко позвал он.

— А? — Огнев открыл глаза. Он, очевидно, дремал.

— Ты веришь, что существует судьба?

— В каком смысле? — не понял Огнев.

— Не вдаваясь в дебри — в прямом. Ты знаешь, где мы находимся? С этого города я начинал, отсюда уехал мальчишкой, и было тогда мне девятнадцать лет...

Огнев молчал. Казалось, он опять задремал и не слушал Башкирцева.

— А что если нам смотаться туда? — неожиданно предложил тот.— Времени — вагон. Побродим-ка по старому пепелищу, подышим дымом отечества, который, как утверждают, и сладок и приятен...

— Давай,— согласился Огнев,— позвоню в местный обком, пусть пришлют дежурную машину.

— Незачем,— с какой-то едва уловимой грустью сказал Башкирцев.— Домой не возвращаются на белом коне. Домой принято приходить в рубище. Поэтому давай-ка прибегнем к древнему, как мир, способу...

— А именно? — спросил Огнев.

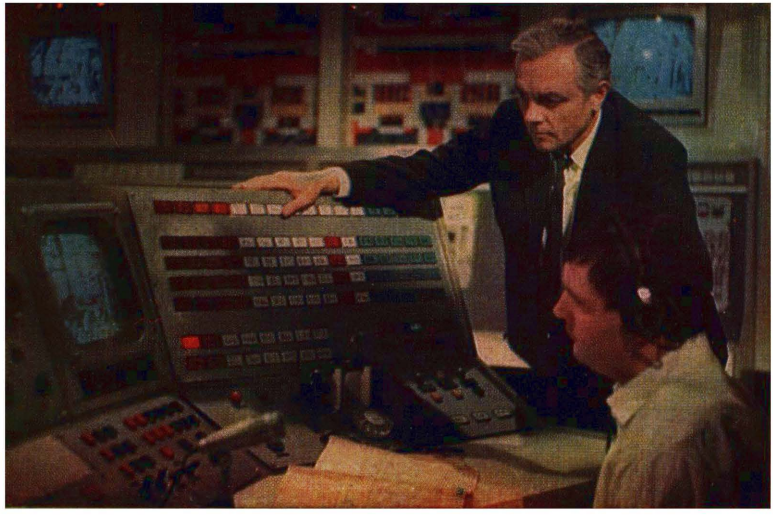
— Стрельнем попутного левака.

Режиссер Даниил Храбровицкий закончил съемку цветного широкоформатного фильма в двух сериях «Укрощение огня» (киностудия «Мосфильм»)

Начало сценария картины публикуется в этом номере

Рабочий момент: режиссер-постановщик Д. Храбровицкий (справа), А. Роговцева, К. Лавров

В роли Циолковского—И. Смоктуновский



Пусковой зал. До старта считанные минуты...

На заре космической эры

Перед первым полетом...

В кабинете Главного конструктора. Зоя Сергеевна (крайняя слева)—С. Коркошко, директор завода—Е. Матвеев, Башкирцев — К. Лавров

В пусковом зале. Слева направо: Башкирцев—К. Лавров, Костромин—И. Петровский, Логунов—А. Попов

По извилистой крымской дороге летел крытый фургон. В просторной шоферской кабине они сидели втроем — шофер, Башкирцев, Огнев.

Башкирцев был неподвижен, молча смотрел вперед, чувствуя, как подступает волнение — знакомое чувство, которое уже возникало не раз, когда после странствий он возвращался обратно.

Всякий раз он многого не узнавал, ибо годы отделяли один приезд от другого, но волнение было тем же, что и тысячу лет назад, пожалуй, только это волнение оставалось всегда неизменным — остальное менялось так же, как и менялся он сам.

Под колеса летел асфальт.

— Сейчас обогнем вон тот поворот,— сказал он,— и откроется море.

За поворотом змеился по-прежнему серпантин и громоздились к нему голые скалы.

— А где ж твое море? — поинтересовался Огнев.— Ну где?

Впрочем, он был настроен миролюбиво. Эта мальчишеская выходка пришлась ему по душе.

— Забыл,— признался Башкирцев.— Все под чистую забыл!

— Э-э-э! — рассмеялся Огнев.

— Ничего не помню. А ведь каждый камень тут знал,— мальчишкой на велосипеде гонял.

— И все ты врешь! — решил уличить его Огнев.— На велосипеде гонял, с той горы на планере летал... Трепач! Вот лучше скажи, как это гора называется? А? Что молчишь?

Башкирцев вплотную привалился к нему. Огнев легонько оттолкнул его от себя.

— Нет, нет! Ты мне ответь — ну, как она называется? — настаивал он, не поворачивая лица.

Башкирцев молчал. Тело его стало медленно сползать с сиденья.

— Ты что? — принимая все это за шутку, спросил Огнев.—Андрей, ну, не валяй дурака! Тебе плохо? Андрей!

Он схватил Башкирцева и вдруг почувствовал, что тот обвис у него на руках.

— Стой! — истерически закричал Огнев.— Стой!

Фургон остановился на самой верхней петле серпантина. Внизу до самого горизонта простиралась бирюзовая гладь, рассеченная надвое ослепительным блином солнца.

Огнев выскочил из машины. Башкирцев вывалился ему на руки.

У него были открыты глаза с непомерно расширившимися зрачками, нос заострился, кожа лица приобрела сероватый оттенок. Казалось, он уже не дышал.

Вдвоем с шофером они перенесли его на траву.

— Осторожно,— приговаривал Огнев.— Вот сюда, вот так... Он положил ему под затылок платок.— Скорей! Скорей!.. На аэродром!.. Найди маршала Головина... Или Костромина... Скажи, мол, Башкирцев... Понял? Скорей! Скорей!

Фургон рванул прямо с места и грохот мотора растаял вдали.

На обочине остались Башкирцев и Огнев.

— Андрей... Ну, ну, перестань... Ну, что ты? Сейчас, сейчас все пройдет,— уговаривал Огнев чуть ли не плача, как будто уговоры могли помочь.— Вот... На, возьми... Это же валидол... Ну, возьми! Ну, пожалуйста...

Зубы Башкирцева были стиснуты и таблетка стучала о них.

— Андрей,—продолжал настаивать Огнев.— Ну, на... На... На! — это уже было отчаяние.

Какая-то машина пронеслась по шоссе.

— Стой! — истерически закричал Огнев и бросился наперерез.— Стой, стой, говорю! Стой, сволочь!

Задыхаясь, бегом он возвратился назад, но не добежал до Башкирцева — вдалеке опять показался автомобиль.

— Стой! — Огнев метнулся навстречу. — Стой, говорю! — и поднял руки.

«Запорожец» затормозил. Это были обычные «дикари» — муж, жена, ребенок.

— Врача среди вас нет? — с надеждой выдохнул Огнев.

— Нет.

— А воды?

— Пожалуйста.

Рука из машины протянула термос.

Огнев раскручивал его на бегу, вытирая ладонью пот, который стал заливать глаза.

Башкирцев все так же лежал на спине. У краешка рта белел валидол.

Огнев осторожно отбросил его и опустился перед Башкирцевым на колени.

— На, Андрей, на... Вот, выпей, милый... Ну, что же ты? Пей!

Вода по щеке текла на песок, на сухую траву...

— Пей! — уже кричал Огнев.— Ах ты, господи! Пей! Пей, Андрей! Пей! Ну, что ж это такое?..

Башкирцев и слышал и не слышал его — внутри была пустота. И вдруг, заполняя все его существо, отчетливо, как наяву, возникло лицо девчонки... И ветер... И радостный мальчишеский крик — мир его детства...

Мальчишки несли на плечах планер... Примитивный планер — тонкие деревяшки, обтянутые перкалем. И босая девчонка носилась вокруг, девчонка с горящими от счастья глазами.

...Планер стремительно набирал высоту. Андрей попробовал поработать рулями. Рули слушали хорошо. Очевидно, его подхватил восходящий поток, потому что земля удалялась и ласточки летали наравне с ним...

Он осторожно заложил разворот. Горизонт медленно повернулся и описал правильный круг. Внизу бежала девчонка, что-то кричала ему... Но он, очевидно, не слышал. Его завораживала высота и ни с чем не сравнимое чувство полета.

Внезапно что-то произошло и так же стремительно он стал падать. Планер перестал подчиняться ему. Его несло прямо на скалы... Еще секунда... Удар! И конец... Судьбе однако было угодно иначе. Он остался в живых. Он выбрался из-под груды обломков, в которые превратился планер. У него были разбиты плечо, скула, под глазом темнела ссадина.

К нему уже спешила девчонка, как кошка, карабкаясь среди скал.— Живой? — выдохнула она.

— Живой!

— Тебе больно?

— Нет! — заорал он.— Нет! Отвяжись!

— А что ты кричишь? — удивилась она и расплакалась.

Она плакала шумно, навзрыд и слезы бежали ручьями.

— Ну, будет,— сказал он и вытер ей нос.

— Я так бежала,— всхлипывала она.— Я так бежала...

«Андрей Башкирцев» — выводила она, ползая по каменным плитам тротуара. Каждая буква была с аршин.

Над городом занимался рассвет, перекликались в порту пароходы, солнце скользнуло по черепице крыш.

Она приподнялась на цыпочки, постучала в окно и скрылась в тени фасада. Створки с шумом раскрылись, в окне появился Андрей.

Дальнейшее было понятно без слов, комментариев и разъяснений. Всю улицу от угла она исписала мелом.

«Андрей Башкирцев, я тебя люблю!» — взывали стены домов, тротуары, заборы.

Башкирцев ахнул:

— Я эту дуру убью!

Девчонка покинула свое укрытие.

— Убей. Я разрешаю — убей.

Коленки были в пыли, и вся она перепачкалась мелом. А он видел только глаза, готовые на боль и на муку.

— Ну, чем ты думаешь? — спросил он ее.

— Ничем,— созналась она и пожала плечами.

...Главный конструктор Башкирцев Андрей Ильич умирал на обочине у дороги. Академик Огнев стоял над ним.

Умирал Башкирцев, уходил друг, больше чем друг — юность его, сила, опора, совесть...

— Перестань, Андрей, перестань! — приговаривал он и лил из термоса воду. Минуя рот, вода текла по щекам.

— Андрей,— звал его Огнев,— Андрей! Андрей!..

...— Ан-дре-е-ей! — спеша к причалу, кричала девчонка.— Андрей!

На причале болтался рабочий баркас. Его

прилично мотало волной, и два рыбака с трудом удерживали канаты.

Андрей устроился на носу. На коленях он держал чемодан, к которому были привязаны сапоги.

— Андрей! — девчонка подбежала к нему.— Андрей!

— Чего орешь? — он был готов сгореть со стыда.— Чего орешь? Ты что, сдурела?

— Ты почему мне ничего не сказал? — спросила она, вцепившись на всякий случай в канат.

— А что я тебе должен сказать?

— Но ты уезжаешь?

— Ну, уезжаю, а ты-то причем? Кто ты такая?

— Если уедешь — умру!

— А, не морочь мне голову! — отмахнулся он.

На них, посмеиваясь, поглядывали рыбаки.

— А можно я поеду с тобой? — спросила она.

— Можно,— кивнул он.— Только ты сперва подрасти.

— Я и так уже подросла. На три сантиметра.

— Валяй еще сантиметров на пять.

— Но ведь это же от меня не зависит!

Дело принимало затяжной оборот.

— А зачем ты едешь в Москву? — приступила она к выяснению самых глобальных вопросов.

Он понял — сейчас их отправят к чертям, тем более он пребывал в положении «полузайца».

Покинув нехотя катер, он прыгнул к ней на причал. Схватил за руку, оттащил подальше.

— Ты что тут устраиваешь базар?

— Прости,— сказала она.

— Прости,— передразнил он.— Съезжу по шее — так будешь знать! Я сконструировал самолет — аэроплан, понимаешь? С электромотором, который будет питаться от батарей. Ясно?

Он оглянулся на катер, где понемногу уже травили канат.

— Ясно,— с готовностью кивнула она.

— Что тебе ясно?

— А зачем ты все-таки едешь в Москву?

Катер вздрогнул и медленно отвалил увозя чемодан с сапогами.

— Да ну тебя! — отмахнулся Андрей и побежал по причалу.

— Нет! — закричала она.— Не пущу! — и вцепилась в него, как кошка.

Он поволок ее за собой.

Между причалом и катером уже засинела вода, а он все никак не мог отцепиться.

Оторвав ее вместе с куском плаща, он добежал до края причала и прыгнул в катер — уже на ходу едва не сорвавшись в воду.

— Вернись! — кричала она.— Вернись! — и заливалась слезами.— Ты будешь жалеть! Всю жизнь ты будешь рас-ка-и-вать-ся!

...Потом осторожно разжала кулак и обнаружила пуговицу, вырванную вместе с куском плаща...

Ветер пытался сорвать плакат, прибитый к стене барака.

«Комсомольцы Магнитостроя! Приглашаются все! На лекцию о ракетоплавании! О полетах на Марс и соседние с ним планеты. Лектор А. Карташов. (Из Москвы.) Вход свободный».

В бараке, который был приспособлен под клуб, на длинной скамье сидел единственный слушатель.

По сцене расхаживал Карташов. Он пританцовывал и потирал от холода пальцы.

— Полагаете, никто не придет?

— Дохлое дело! На первой домне сегодня аврал.

— А вы? — спросил Карташов.— Вы почему не там?

— А у меня ангина.

Горло он замотал платком, который смахивал на полотенце.

— Холодюга же здесь у вас!

— Что правда, то правда. Не Крым.

— А вы что из Крыма?

— Ага.

— За каким же лешим вас сюда занесло?

— Как за каким? Строить. Акклиматизироваться вот никак не могу.

Карташов оставался на сцене. Андрей сидел на скамье. Переговаривались через зал.

— Я понимаю,— сказал Карташов.— Магнитогорск — первенец пятилетки, но Крым,— он показал вниз, очевидно, имея в виду карту,— И Магнитогорск! — указка взметнулась вверх.

— Да,— согласился Андрей.— Далековато. А вообще-то я ехал в Москву. С чертежами аэроплана. Я сконструировал аэроплан.

— Вы? — не поверил ушам Карташов.— Вы сконструировали аэроплан? — он тут же спустился вниз и сел напротив Андрея.— У вас что же... высшее образование?

— Никакое не высшее. Школа и все.

— Надо учиться,— серьезно сказал Карташов.— Намерены поступать в институт?

— Намерен,— Башкирцев кивнул.— Но теперь уже после Магнитки.

— Приезжайте, я помогу. А куда вы девали свои чертежи?

— Да они оказались неграмотными. А тут все ехали в Магнитогорск, ну и я за всеми.

Тема была исчерпана. Карташов тоскливо огляделся вокруг.

— Надеяться больше не на что,— резюмировал он.— Они не идут. Идиотское положение! Послушайте, а что, если я прочту эту лекцию вам?

— Одному?! — поразился Андрей.

Шли по пустынной улице. Ветер сбивал с ног и швырял им в лицо колючий, морозный снег.

В черноте мерцали костры — десятки, сотни костров — маяки невиданной стройки.

— Вы представляете себе спутник Земли? — вдохновенно говорил Карташов.— Нет, не Луну, а искусственный спутник, созданный человеком?

— Не представляю,— сознался Андрей.

— А Циолковским все решено! Теоретически все обосновано! Вы читали Циолковского? Нет? Вам необходимо узнать Циолковского! Не думайте, он не фантаст! Это реалист! Глубочайший, поверьте мне, реалист!..

Барак был рассчитан на сто человек, вернее на сто коек. В прихожей дровами топился «титан» и кубовщица сушила валенки.

Андрей пропустил Карташова вперед.

— Выпить у вас не найдется? — спросил Карташов.— Замерз.

— Чего нет, того нет,—признался Андрей.— Живем по сухому закону: спирт, водку, вино постановили не пить. Одеколон забыли упомянуть, так его весь выпили. Теперь согреваемся чаем.

Он вытащил целую банку икры и поставил на тумбочку перед Карташовым.

— Неужели икра? — обомлел Карташов.— Разве она еще существует?

— Не знаю, как где, а у нас завались. И еще абрикосовое варенье. Ничего остального в помине нет, но этого счастья хватает.

Башкирцев стал наливать чай.

— Значит, скоро на Марс? — спросил он.

— Скоро,— кивнул Карташов.— В известном смысле.

— В этой пятилетке у нас по плану?

У Карташова застыла ложка с икрой.

— Послушайте, молодой человек,— шепотом произнес он и стал размахивать ложкой.— Вы знаете, что такое подобный полет? Вы себе представляете? Для этого... — у него не нашлось слов, он задохнулся и бросил ложку.

Вскочил. Сел. Снова вскочил.

— Оглянитесь вокруг! Ведь мы только начинаем! Чем мы работаем? Грабарками и лопатами? Экскаваторами, купленными за границей? А ведь это только металлургический комбинат! А вы знаете, что нужно для межпланетной ракеты? В первую очередь промышленный потенциал! Промышленная культура нужна! Ракеты — это не трактор и не трамвай! Ракета — это ракета!

Свадебный стол отодвинули в сторону, и на освободившемся пространстве Наташа танцевала одна.

Она была в белом платье и в туфельках на высоких каблучках.

Молодой парень — жених, переломившись на стуле, смотрел под ноги.

Закусив до боли губу, Наташа мотнула головой, потому что слезы мешали видеть...

И тут, нерезко, в полутумане от застилающих глаза слез, она увидела стоящего в проеме дверей Андрея — в стеганом ватнике, в сапогах, в косоворотке, в ушанке, сдвинутой слегка набекрень.

— Андрей! — закричала она.— Андрей! — и вдруг остановилось дыхание, и какая-то сила подхватила ее и толкнула ему навстречу.

Он поймал ее на лету, она уткнулась в потертый ватник, пахнущий сыростью и табаком.

— Уведи меня... Уведи...

Кто-то бросился на него, он кого-то ударил.

— Беги! Я тебя догоню!

И она побежала. По лестнице вниз... Через полутемный двор... По пустой извилистой, черной улице... В тишине стучали каблучки...

На углу к Наташе присоединился Андрей.

Рассвет они встречали вдвоем. Все так же шумело море, словно они простились только вчера.

— Я люблю тебя! — негромко сказала она.

— Повтори, я хочу слышать еще.

— Я люблю тебя! — повторила она.

— Еще!

— Я люблю тебя!

— Еще!

— Я люблю! Люблю! Люблю!

Наташа побежала по полусгнившим мосткам навстречу солнцу и морю.

— Люблю! Люблю!

Он догнал ее, поднял и закружил.

— Люблю,— шептала она.— Люблю...

Волны накатывались на песок, били о борт полусгнившей лодки... На корме развевалась по ветру фата.

Тикали часы на стене. За книжным шкафом ворочался Карташов. На полу лежали Андрей и Наташа. У нее были открыты глаза.

— Ты почему не спишь? — шепотом спросил он.

— Думаю.

— О чем?

— О том, как мне хорошо.

Наташа повернулась к нему, просунула его руку за шею и устроилась у него на плече. Он обнял ее, притянул к себе.

— Погоди, я хочу сказать...

— После,— запротестовал он.

— Нет, сейчас,— она вывернулась и села.— Ты знаешь, какой сегодня день?

— Третий день пятидневки.

— Я не про это... Три года назад... Ты помнишь, на пристани? — и протянула пуговицу.

Он взял ее, повертел в руке, положил на подушку.

— Этот плащ я загнал на толкучке, еще осенью, когда уезжал из Москвы. Если б ты только знала, как мне не хватало тебя! В особенности на Магнитке...

Она опять прижалась к нему, он стал целовать ее руки, щеки, волосы... За шкафом заворочался Карташов.

— Вы не спите, Андрей?

— А что? — отстранив Наташу, спросил он.

— Получается заколдованный круг,— громко сказал Карташов и зажег за своим шкафом свет,— чтобы осуществить межпланетный полет, нужны средства, которые без общественного признания получить невозможно. Но с другой стороны, только полет и может обеспечить это самое общественное признание. Непонятно, как быть?

Андрей встал, набросил одеяло и отправился к Карташову за шкаф.

— Под космический полет никто денег не даст! — сказал он. — Таких чудаков нет!

— А под что же дадут?

— Под что-нибудь реальное.

— Что может быть реальнее космического полета?

— Например, самолет, у которого вместо мотора — ракета. Это понятно всем.

— Но меня не интересует самолет,— слабо возразил Карташов.

— Напрасно,— огорчился Башкирцев,— я бы на таком полетал! И вообще — хотите знать, о чем я думаю?

— О чем? — без особого энтузиазма спросил Карташов.

— У меня есть совершенно реальный план...

А Наташа лежала одна. Про Наташу давно забыли...

На поляне, в сосновом лесу, стоял пусковой станок. В станке серебрилась ракета.

— Товарищи,— горестно произнес Карташов.— У нас последняя банка бензина! На этом исчерпывается лимит до будущего квартала...

— Бросьте малодушничать! Она полетит. Иначе оторвите мне голову!

— Хорошо, хорошо. Все за блиндаж! Приготовьтесь! Отставить!

— Сейчас же! Туда! — Карташов показал за блиндаж.—Внимание!—провозгласил он.— Кран открыт! Ко-о-онтакт!

Однако ничего не последовало.

— Магнето крутят или же нет?

— Кручу!

Все бросились к пусковому станку.

— Кран! Он же травит опять!

— Нет, эта свеча не годится!

— Перестаньте советовать! — закричал Карташов.— Каждый лезет со своими советами! Принесите другую свечу.

Свечу заменили, и Карташов возвратился в блиндаж.

— Ну, братцы,— сказал он.— В последний раз! Если нет, закрываем контору. Контакт!

— Есть контакт!

Что-то грохнуло, под станком появился огонь... Заскользив по направляющим рельсам, ракета плавно покинула старт.

— Неужели летит?!

— Полетела!

— Ур-р-ра!

Все выбежали из укрытия. Обнимались и целовались. Задрав голову, Карташов побежал за ней.

Ракета описала в воздухе полукруг и упала в снег за забором. Разумеется, все устремились туда.

Она стояла, воткнувшись в снег и слегка дымила. Один из стабилизаторов отлетел.

— Товарищи! У меня приготовлена речь! На всякий пожарный случай! В то время, как в Германии побеждает фашизм...

— Постойте,— взволнованно перебил Карташов.— Это же историческое событие! Первая советская поднялась! — он сорвал шапку, стиснул ее в кулаке и, выпрямившись, запел в голос:

Вставай, проклятьем заклейменный,
Весь мир голодных и рабов.
Кипит наш разум возмущенный
И в смертный бой идти готов!
Это есть наш последний...

А ракета все еще продолжала дымить...

...Наташа проснулась в четыре утра. Монотонно тикали ходики. На циферблате был нарисован котенок — глазки бегали туда и сюда.

Постель была разложена на полу. Кровать у стены оставалась нетронутой. Подушка Андрея была пуста.

Наташа посмотрела вокруг, потрогала эту пустую подушку, одернула бумазейное платье и стала натягивать сапоги.

Прошлась из конца в конец комнаты. Постояла у институтского расписания: «Сопромат. Диамат. Квантовая механика...» Все это не имело отношения к ней.

Направилась к верстаку и вдруг обнаружила пуговицу... Она валялась среди хламья.

На стене висела доска. Наташа вывела на доске мелом: «Ухожу. Я тебе не нужна».

Вышла в пустой коридор и направилась к вешалке.

На лестнице загрохотали шаги. Кто-то сбивал снег с валенок. Затем щелкнул замок и раскрылась дверь.

Наташа шарахнулась вбок, втиснулась между шкафом и вешалкой.

Первым по коридору проследовал Карташов. За Карташовым появился Андрей.

— Неужели вас это не увлекает? — продолжая на чем-то настаивать,— говорил он.— Прибавьте мощности своей ракете, и мы сможем всерьез говорить о создании ракетного самолета!

— Вы меня упорно не хотите понять, Андрей! — воскликнул Карташов и направился в комнату.— Меня не интересует самолет, как нравственная категория! Мне не ин-

тересно летать на вашем трижды ракетном самолете из Москвы в Рязань!

Тут он остановился возле доски и увидел послание, адресованное Андрею.

— Я вам предлагаю совершенно конкретную вещь,— сказал входя Андрей.— А вы снова витаете в облаках...

Андрей запнулся, он тоже увидел, что было написано на доске.

— Так-а-ак...— растерянно произнес он и наступило молчание.— Что ж,— он шумно вздохнул.— Может быть, это даже и к лучшему?

— Мы виноваты,— мягко возразил Карташов.

— Что ж, по-вашему мы должны были носить ее на руках? У меня на это времени нет.

— Времени нет... Времени нет,— согласился с ним Карташов.

— А, чепуха! — наконец подытожил Андрей.— Походит, замерзнет, вернется сама...

— Вообще-то, да,— опять согласился с ним Карташов.

Наташа стояла, не шевелясь. Ее душили рыдания. Она зажимала губы каким-то старым пальто.

— Давайте разберемся спокойно,— сказал Андрей и стер написанное Наташей.— Если представить себе тело вашей ракеты, как фюзеляж будущего самолета...

— Вот и все,— сказала Наташа.— Вот и все...

Она пересекла коридор.

— Аэродинамика не вызывает у меня никаких сомнений,— неслось ей вслед.— Примерный расчет планера уже готов...

Улица тонула в снегу. Он лежал свежий, нетронутый. На тротуаре намело огромный сугроб. Некоторое время Наташа стояла над ним, потом вывела аршинными буквами: «Андрей Башкирцев! Я ненавижу тебя!»

Циолковский был в потертом пальто, с поднятым воротником, в стариковских, «дореволюционных» ботах, обращенный куда-то в себя, в мир своих, никому не доступных мыслей.

— Здесь все правы,— сказал он Башкирцеву.— При обычном полете реактивный аэроплан убыточнее поршневого в пять раз. Вот мы здесь и напишем эдакую пятерочку!

Палка вывела на снегу цифру «5».

— Но стоит набрать высоту и выйти туда, где плотность воздуха, скажем, раза в четыре реже, как скорость увеличится вдвое, а убыточность сократится пополам. Было пять — стало два с половиной, естественно, с минусом!

Палка вывела «—2,5».

— Зато на высоте, где среда реже в сто раз, реактивный аэроплан вдвое выгоднее поршневого. Все зависит от высоты.

Палка вывела цифру «2» и поставила восклицательный знак.

— Таким образом, уважаемый Андрей Ильич, реактивным аэропланам принадлежит будущее. Завоевав стратосферу, они вытеснят поршневой самолет.

— А у нас меня подняли на смех,— сказал Башкирцев, и у него заблестели глаза.

— К этому следует привыкать. Я так давно привык! Просто хожу здесь в городских сумасшедших. Рутине и слабости мысли, как впрочем и вселенной, не существует границ!

Кабинет Циолковского и его мастерская помещались на втором этаже. С веранды открывался вид на Оку. Река была скована льдом.

— За книгу «Об обращении небесных сфер» Коперника поволокли на костер. Слава богу, теперь уже не сжигают, не то бы меня непременно сожгли! — старик хитровато посмотрел на Башкирцева.

Тот улыбнулся и подмигнул.

— Ну разве все это не кажется еретическим? Поднять рукой камень с луны, устроить движущиеся станции в эфирном пространстве, наблюдать Марс с расстояния в десять верст, опуститься на его поверхность... Конечно же, еретик! — он засмеялся и покачал головой.— Но это не ересь, а установленный факт, вычисленный на бумаге карандашом. И первый шаг человечества должен состоять в том, чтобы выйти за атмосферу, преодолеть тяжести Земли и сделаться ее спутником!

— Понятно,— кивнул Башкирцев.— Задача ясна.

Циолковский смерил его недоверчивым взглядом.

— Я вижу, вас ничего не страшит?

— Нет,— признался Башкирцев.— Меня не страшит.

Циолковский ежился в кресле, кутая плечи в платок. Башкирцев набросил пальто. Тусклая лампа светила на письменный стол. Остальное ушло в темноту.

— Через год,— говорил Башкирцев.— Я защищаю диплом. Потом — самолет. И сразу же — большая ракета. Мне нравится ваша идея о ракетно-космических поездах...

— Если есть сила, желание, вера...— Циолковский поднял глаза.— А не боитесь стать мучеником идеи? — и снова ушел в себя, видимо, не интересуясь ответом Башкирцева.— Все время вот думаю — а что же там? За этим недоступным небесным сводом?.. Конечно, пока еще люди слабы... Но когда-нибудь все поймут, что судьбы земных существ зависят от судеб вселенной... Космос бесконечно значительнее Земли по своему объему, массе и времени... Перед человечеством великая цель: достигнуть пустых миров и заселить их разумными существами...

Отвернув голову, Циолковский смотрел в окно.

Перехватчик стоял на снегу. Это был фюзеляж с кабиной, отсутствовали только крылья, винт и шасси.

— Довольно комфортабельный гроб,— мрачно пошутил летчик, застегнул бушлат и полез в самолет.

Ветер пронизывал до костей. Башкирцев заслонился от ветра и, убедившись, что кабина закрыта, махнул рукой.

— Внимание! Пуск!

Все уже стало привычным: хлопок, огневая струя...

Внезапно раздался взрыв.

Летчика швырнуло на приборный щиток. Из разорванных трубок хлынула кислота. Вспыхнуло, загудело пламя. Горел керосин, смешанный с кислотой.

Башкирцеву показалось, что это сон. Закрывшись рукой, он бросился к самолету. Его тотчас же обдало кислотой.

Башкирцева трудно было узнать — он сидел с обожженным лицом прямо в снегу и выслушивал сентенцию Огнева:

— Что, допрыгался, Прометей? Это твоих рук дело! Я тебе предлагал — передвинь! Убери эти проклятые баки! Но ты, упрямый осел, все на своем!

— А! — Башкирцев махнул рукой.— Не везет! Ведь существует же какой-то выход? Вот чувствую, есть он, но где? Но где?

— Товарищ Башкирцев! К вам тут пришли!

У горящего самолета стоял Головин.

— Толя? — крикнул Башкирцев, кидаясь к нему.— Целый, живой! Ну, молодец!

— А ты возмужал, — сказал Головин. Что у тебя с руками?

— Пустяки, облил кислотой. Тут такое, брат, происходит! Это будущий самолет, предназначенный для штурма рекордов! Ракета и крылья — неслыханно, а? Переворот в авиации!

— М-да,— недоверчиво произнес Головин.

В лесу было тихо. Белели стволы берез на фоне кристально чистого неба.

— Трудно опять привыкать к тишине,— сказал Головин,— каждой ночью мне снится Испания...

— Это правда, что дело табак?

— Если французы не закроют границы, если Америка согласится помочь. Если послать им танки и самолеты. Если, если, черт побери! Нет конца этим «если»!

Поднял палку, сломал ее о сосну.

— Знаешь, как это бывает, когда становится невозможно дышать и начинаешь задыхаться от ненависти? У нас об этом не говорят, но чувство неопределенности для меня исчезло...

— Неужели мировая война?

— Она уже началась. С Испании. А ты тут занимаешься ерундой, какими-то мифическими самолетами... Быть нам или не быть на земле — вот как встанет вопрос!

Их остановили взмахом флажка.

И сразу же, одна за другой, синеву прочер-

тили трассы снарядов. Земля покачнулась — ахнул разрыв.

— Что это? — с удивлением спросил Головин.

— Установка «РС»: шестнадцать снарядов, сто тридцатый калибр, В основе все тот же наш реактивный принцип.

— Лихо!

— А ты говоришь! Не могут же все заниматься одной проблемой. Каждый находит себе занятие по душе. Толя, милый,— он обнял Головина,— с тех пор как я познакомился с Циолковским, в общем-то определилась вся моя жизнь. Навсегда. Это завтрашний день.

— Может быть,— вздохнув, кивнул Головин.— Но не надо забывать о сегодняшнем. Он еще напомнит нам о себе...

В кабинете Логунова, в ЦК захлебывались телефоны. Кто-то снимал трубки, что-то там объяснял, изредка обращаясь с вопросами к Логунову.

Хлопали двери: люди ходили взад и вперед. В приемной тарахтели машинки.

Небритый, неспавший несколько ночей Логунов, стоя возле стола, просматривал очередные бумаги.

Башкирцев Логунова не знал. Он нерешительно остановился у двери.

— Вы откуда, товарищ? — спросили его.

— Вот вызвали по какому-то делу.

— Кто именно?

— Логунов.

— Логунов это я. А вы Башкирцев? Прошу садиться, Андрей Ильич,— Логунов обратился к кому-то за дверь.— Разыщите мне Сомова и Журавлева. И не соединяйте пока ни с кем.

Кабинет опустел. Они остались вдвоем с Логуновым. Оба продолжали стоять.

— Чем вы сейчас занимаетесь, Андрей Ильич?

— По-прежнему, самолетом. Мы составили записку в ЦК: можно передумать на боевой...

— Извините,— перебил Логунов.— Время у нас ограничено, поэтому возьмем быка за рога. Вы не догадываетесь, зачем вас пригласили сюда?

— Нет, не догадываюсь.

— Вас рекомендовал Головин как энергичного и думающего человека. Будем надеяться, что это так,— Логунов помолчал.— Самолет вам придется пока отложить.

— Почему? Вы читали мою записку?

— Нет, и дело сейчас не в ней. Вам знакома установка «РС»?

— В общих чертах.

— Вот о ней-то и речь,—сказал Логунов.— Установка несовершенна. И тем не менее она нужна. Позарез.— Он опять помолчал.— Вы не взялись бы ее довести, чтобы запустить в серию? Мы нашли подходящий завод...

Цех был усыпан битым стеклом. В глазницах окон чернело небо. Под пролетами господствовала темнота.

По крыше стучал дождь. Били зенитки, и черноту перечеркивали прожектора.

Несколько синих ламп освещали новые установки. От ламп струился какой-то призрачный свет. Возле установок бродил капитан — командир будущей батареи. На полу вповалку спали бойцы — человек пятнадцать.

— Приказано быть в четыре на Поклонной горе,— сказал капитан.— Туда подъедут грузовики со снарядами. Ждать отбоя я не могу.

Невдалеке ахнул взрыв. Посыпалась штукатурка.

Башкирцев с Огневым разговаривали в темноте.

— Значит так, Женя... Я съезжу с ними. На недельку. Через неделю вернусь.

— То есть как это съездишь? — опешил Огнев.— Зачем?

— Мне нужно проверить, как действуют установки.

Капитан вмешался в их разговор.

— Извините, товарищ конструктор, я не возьму. Я человек военный, подчиняюсь приказу. Все люди поименованы в нем — вашей фамилии нет. И потом это не полигон!

— Ну, хорошо,— Башкирцев отмахнулся от него.— Мы это уладим.

— А что ты геройствуешь? — начал атаку

Огнев.— Что ты лезешь в огонь? А кто тут работать будет? Ведь там, между прочим, стреляют!

— Здесь тоже стреляют. И вообще — кончим этот пустой разговор! Ты останешься за меня.

— Не останусь! — запротестовал Огнев.— Я не справлюсь!

— Справишься. Доставай блокнот и пиши.

— Ты хоть береги там себя,— уже сдавшись, сказал Огнев.— Я ведь знаю тебя: ты моментально попрешь в атаку, начнешь орать «ура», полезешь под танк...

— Я с детства не выношу танки!

— Да мне на тебя наплевать! Мне дело жалко!

— Мне тоже на тебя наплевать! Пиши...

Логунов их встретил в районе Бородина. По шоссе передвигались войска. Танки обходили пехоту, полковые пушки тащились на лошадях.

— Наконец-то! Вот они — наши первые ласточки! — увидев «Катюши», обрадовался Логунов.— Теперь дело пойдет — у меня там надежный человек!

— Николай Иванович! А Николай Иванович! — услышал в ужасе он.

От установок к машине пробирался Башкирцев.

— Как вы тут оказались? — нахмурившись, спросил Логунов.

— Еду вон с ними,— Башкирцев кивнул на медленно ползущую по дороге батарею «Катюш».— Мне надо увидеть, как они ведут себя в деле.

— Поговорим на обратном пути,— не вступая в полемику, сказал Логунов.— Садитесь в машину. Никаких возражений!

— Николай Иванович! Я не могу гнать серию, не проверив установки в бою!

— У вас было достаточно полигонных испытаний!

— Полигон — это не фронт.

— Поймите, что вы не имеете права рисковать головой! — сказал Логунов.

— А сами-то вы? Тоже небось едете не из парка культуры? И потом — моя голова принадлежит мне!

— Ошибаетесь!

— Ну это уже схоластический спор! — Башкирцев махнул рукой и бросился догонять уходящую батарею.

— Вот сукин сын! — в сердцах произнес Логунов и прибавил уже про себя.— Молодец!

Капитан смотрел на часы.

— Пора. Первая — огонь!

Черноту ночи разорвал залп. Кромешную темноту прочертили трассы снарядов.

— Вторая — залп!

— Четвертая — залп!

Заметалось море огня. Вырвалась на простор огненная стихия. Эхо тяжелых разрывов сотрясло тишину.

Грузовик буксовал в снегу. Это был мокрый осенний снег, перемешанный с грязью.

Башкирцев шарфом вытер лицо:

— А может, прорвемся еще, капитан?

— Да вряд ли! Фронт ушел под Можайск. И потом — проблема бензина.

Стеною их окружал лес. Шумели вековые деревья. И стояла торжественная тишина, в которую вплетался рокот мотора.

— Я «Ласточка»! Я «Ласточка»!.. Прием,— надрывался связист.

Связь, очевидно, отсутствовала.

— Проклятое ощущение — неизвестность,— сказал капитан.— И вы еще навязались на нашу голову! Сидели бы себе дома с женой и пили чай.

— Нет у меня жены,— мягко ему возразил Башкирцев.— Ушла. Мать далеко. Мы изредка переписываемся. Посылаю ей в месяц триста рублей. Вот такие дела.

— Танки!!!

Затрещал валежник под гусеницами машин. Полоснула пулеметная очередь.

— Этого следовало ожидать,— сказал капитан и побежал к установкам.

— Подрывайте! Я их остановлю!

А вокруг творился кромешный ад. Под ногами уже горела земля, и трудно было понять откуда стреляют.

— Готов? — крикнул наводчику капитан.— Прямой наводкой по танкам четвертая — залп!!!

Ударила четвертая установка. И одновременно упал капитан.

Башкирцев бросился, перевернул его — лицо и волосы были залиты кровью. Не моргая, смотрели глаза. Они уже не видели, как горели немецкие танки и танкисты выпрыгивали из машин.

Установки подрывались одна за другой — летели колеса и направляющие, в разорванных баках полыхал бензин.

Уже отстреливаясь, с горсткой бойцов, Башкирцев слышал, как подорвалась последняя установка...

...Башкирцев вернулся в пустой цех. Было темно. Гулко стучали сапоги по бетону.

— Эй! — крикнул он.— Здесь кто-нибудь есть?

Слова его повторило эхо.

Ощупью, стараясь не споткнуться впотьмах, он направился к застекленной будке, где обычно стоял телефон.

Дверь была заперта. Он рванул ее на себя.

В будке вспыхнул электрический свет. Перед Башкирцевым стоял заспанный Огнев.

— Женька! — крикнул Башкирцев.— Это же я! Это я, Женя!

— Ты?!

И они обнялись.

Лицо Огнева было мокрым от слез.

— Андрей, Андрей... — всхлипывая, повторял он, тычась носом куда-то в шею Башкирцева.

Башкирцев отстранил его от себя.

— Женька, что это? — он обвел глазами пустой цех.

— Да нас эвакуировали,— продолжая всхлипывать, стал ему объяснять Огнев. — Сегодня всю ночь последний эшелон отправляли... Жив, черт! Знаешь, как я волновался!..

— А я... «Катюши»-то я взорвал... — неожиданно для себя признался он Огневу.

Но тот пропустил это мимо ушей.

Башкирцев смотрел на Огнева, потом взял за лацканы полупальто, притянул к себе.

— Как же ты мог позволить, чтобы эвакуировали завод?

— А что я мог сделать? Это приказ Логунова.

— Логунова?! — Башкирцев не верил своим ушам.

По кабинету расхаживал Логунов. Башкирцев стоял у стены и курил.

— Страшный поведали вы рассказ,— сказал Логунов и повторил.— Страшный.

— Мы шли больше месяца по тылам. Я все это видел сам,— Башкирцев прошел к дивану и сел.— Зачем вы эвакуировали завод?— спросил он, глядя в глаза Логунова.

— По решению ГКО. Это общий приказ.

— А ремонтировать установки с фронта вы будете отправлять за Урал?

— Москва — фронтовой город. Оставлять здесь заводы нельзя.

— Тем более нужен завод, если это фронтовой город!

— Возвратить их с дороги я не могу. У вас есть реальные предложения?

— Реальные есть — пустить завод.

— Это утопия! Откуда вы возьмете людей? А станки? А металл?

— В Раменском на путях стоят разбомбленные эшелоны. Там достаточно уцелевших станков.

— Допустим,— сказал Логунов.— А где вы найдете людей?

— Дайте указание военкоматам.

— Ну, кто станет этим сейчас заниматься? Мне не понятна организационная сторона.

— Если нужно, я возьму ее на себя.

— Вы? — переспросил Логунов.— У вас имеется организационный опыт?

— Ни черта у меня не имеется! Но опыт придет. А вы можете предложить что-нибудь лучшее?

— Нет,— сказал Логунов.— Пока не могу.

— В таком случае выбора нет. Теперь конкретно — с чего мы начнем?

— Садитесь за стол и пишите записку.

Я передам ее в ГКО.

— А что если шире ставить вопрос? Не ремонтный, а полнокровный завод? Через два месяца мы будем выпускать установки. И уже параллельно наладим ремонт?

— Да,— сказал Логунов.— Головин прав: вы действительно деятельный человек,— он помолчал.— Послушайте, а не сообразить ли нам с вами чайку? У меня тут где-то завалялся лимон...

Башкирцев кивнул.

— Лимон — это хорошо. А у вас, случайно, не завалялось хлеба? Я бы поел.

Водителя он попросил подождать. Это был старый разбитый «виллис», привычный к тяготам фронтовых дорог.

От дома остались обгоревшие стены. «Разминировано,— прочитал он,— Сержант Горбунов».

В нерешительности он заглянул вовнутрь.

В глубине старуха стирала белье. Она стояла спиной, но он узнал эту спину.

— Мама,— негромко позвал он.— Мама!

Старуха продолжала стирать.

Задыхаясь, он бросился к ней, сграбастал ручищами, поднял... И она забилась у него на груди.

— Андрюша... Андрюша...

...Они сидели за тем же столом, в этой знакомой до слез комнате, где началась его жизнь.

Он выкладывал из мешка на стол тушенку, хлеб, сахар, селедку.

— Ешь, мама, ты ешь.

— Я ем,— кивала она головой и отщипывала хлеб по щепотке.— Господи, какой ты худой! И волосы вон уже седые. Тоже небось нешибко жилось.

— Я живу хорошо,— сказал он.

— Ты громче, я плохо слышу.

— Хорошо,— повторил он.— Все у меня хорошо.

— А, хорошо? Слава богу. Кеша мне тут деньжонок прислал. Тоже пока здоровый. А Нина его... в этой... в Чите.

На языке у нее вертелся вопрос, но задать его она не решалась. Наконец спросила, пересилив себя.

— Ты женился на ком-нибудь?

— Нет, не женился. Что Наташа? Она жива?

— Жива, жива. При немцах пряталась у добрых людей, чтоб не угнали. А мать ее, Вера Никитична, померла...

Башкирцев вздохнул и посмотрел наверх. Над головою висело небо.

— Мам, поедем со мной,— предложил он,— как же можно здесь жить?

Она улыбнулась и покачала головой.

— Все так живут. Страшное-то уже позади.

— Поедем, мама,— упрашивал он.

— Отец здесь лежит, останусь при нем.

Он опустил голову на ее прозрачные, в мелких прожилках, руки.

— Андрюша,— тихо сказала она.— Ты это не оставляй. Стыдно перед соседями. Мякину с бардой едим,— и показала на банку тушенки, сахар, селедку и хлеб.

На кузове очередной установки вывели: «На Берлин». Шла приемка «Катюш». Их осматривали военпреды и выкатывали во двор.

Башкирцев стоял возле ворот. Здесь его и нашел Логунов.

— Конец месяца — гоним план? — сказал он.

— К утру надеемся рассчитаться. А вы какими судьбами сюда!

— Да так, мимоходом. Ездил на сорок пятый завод.

Куранты пробили двенадцать раз. Заиграл гимн.

Логунов посторонился, пропуская машину.

— Не наскучило? — спросил он.

— Что?

— Заниматься серийной продукцией?

Башкирцев пожал плечами:

— Война.

— Война подходит к концу,— сказал Логунов.— Не за горами победа. Я вам тут картинку привез,— он протянул конверт,— по-моему, весьма занятная.

— Не вижу,— сказал Башкирцев.— Темно. Эй,— крикнул он.— Фары давай включи!

— В Польше мы обнаружили полигон,— сказал Логунов,— и люди из штаба Конева сфотографировали этот предмет.

— Очень скверная фотография. Огнев! — позвал Башкирцев.— Женя, пойди сюда!

Подошли Огнев и Костромин, поздоровались с Логуновым.

— Посмотри.

Огнев долго изучал фотографию.

— Это двигатель,— констатировал он.— Судя по критическому сечению — солидный: тяга не меньше двадцати тонн. Очевидно, немецкая «ФАУ»?

— Очевидно,— подтвердил Логунов.

— Можно гасить? — спросили из темноты.

— Гаси.

— Не вдохновляет? — спросил Логунов.

— Ну к чему эти беспредметные разговоры? Вдохновляет, допустим — и что? Для меня это уже несбыточная мечта...

— А если эту несбыточную осуществить? Попробовать, потихонечку?

— Попробовать? — повторил Башкирцев.— А вы представляете, что такое попробовать?

— Представляю. В общих чертах.

— И ответьте мне — для чего? Ну немцы обстреливают ракетами Лондон. Не обстреливать же нам Берлин? Да мы и не успеем.

— Никто не ставит таких задач. А немцам ракеты уже не помогут. Немцы проиграли войну с ракетами или без!

— Тем более,— сказал Башкирцев,— какой нам смысл?

— А разве существуют только военные цели? Долго ли еще продлится война? Год. От силы полтора года. Ведь наступит и завтрашний день. Каким оно будет послевоенное завтра? Об этом нужно думать сейчас!

— Вы шутите? — тихо сказал Костромин.

— Нет, не шучу. Начнем заниматься ракетами.

Над Москвой занимался рассвет. Улицы были пустынны. Башкирцев и Огнев возвращались с работы пешком.

— Основное,— развивал свою мысль Башкирцев,— это собрать кулак: ты, я, Костромин, остальные. У каждого свой участок, но все мы одно — шесть главных конструкторов, шесть министров...

— Министров?— переспросил Огнев, с сомнением покачав головой.

— Министров,— подтвердил Башкирцев.— Министров! У каждого по своему мощному КБ с подчиненными смежниками и институтами.

Огнев хмыкнул, смерил его недоверчивым взглядом с ног до головы.

— Ты действительно веришь, что это произойдет? Ну, неужели ты так наивен?

— Верю, Женя! — Башкирцев прижал руки к груди.— Я тебе больше скажу...

Загромыхав по рельсам, от остановки отошел первый трамвай.

Башкирцев рванулся за ним.

— Будь здоров! До завтра.

— Андрей! — крикнул вслед ему Огнев.— Я что-то хотел сказать! Ну ладно, завтра!

Башкирцев догнал трамвай, впрыгнул в него на ходу.

— Еще десятки, сотни заводов будут работать на нас! — крикнул издали он.

Ракета стояла на пусковом столе. Она напоминала свечу, как будто бы предназначенную для того, чтобы раздвинуть черноту неба.

Возле бронемашины прохаживался Головин, вполголоса беседуя с Логуновым.

Появился Башкирцев. Сретенский подошел за ним.

— Все в порядке? — спросил Логунов.

— Да, можем пускать.

— Командуйте,— и полез в бронемашину.

Гулко захлопнулась тяжелая дверь.

Под гигантской свечой вспыхнул слабый стебелек пламени. Он стал шириться и расти, обхватывая с обеих сторон ракету.

Ракета вздрогнула и как бы нехотя поднялась. Секунды три-четыре она раздумывала, опираясь на огненный хвост, все не решаясь — лететь или же не лететь, и вдруг, потеряв равновесие, рухнула, ослепляя водопадом огня.

Ахнул оглушительный взрыв. Все было кончено

Башкирцев растерялся. Он побелел. Впервые Сретенский видел его таким растерянным. Как завороженный, Башкирцев смотрел на огонь, не в силах оторваться от смотровой щели.

Обойдя его, Сретенский толкнул дверь.

— Стой! — крикнул Башкирцев.— Ленька, вернись!

Но Сретенский, казалось, не слышал.

Он несся большими прыжками с огнетушителем на вытянутых руках, похожий на журавля в своих обтрепанных брюках.

Подбежав почти вплотную к огню, он шарахнул огнетушителем что есть силы. Вырвалась тоненькая струя.

Несмотря на трагизм, зрелище выглядело комично: маленький человечек, огнетушитель в руках, жиденькая струя, океан пламени... Он увертывался от языков огня и с упорством безумца снова шел в наступление.

Его мужество как бы встряхнуло всех, вывело из оцепенения. Напрямик, через степь уже неслись четыре пожарные машины.

Башкирцев схватил Сретенского за рубаху и оттащил. Тот рванулся назад. Рубаха на нем затрещала.

— Кто тебе разрешил лезть? Дурак! Тебе что, жить надоело?

Сретенский был в рваной рубахе, в копоти и в пыли. На черном лице выделялись только глаза и зубы.

— А черт его знает — смутился он.— Вышло как-то непроизвольно.

Подошли Логунов с Головиным и тоже стали смотреть на огонь.

— Оценим положение трезво,— вдруг сказал Логунов,— немецкая «Фау-2», как утверждается в «Старс энд страйс»,— сэкономит американской технике пять миллионов долларов и пять лет. Может, и впрямь не следует изобретать велосипеды?

Башкирцев с недоумением посмотрел на него:

— Это что — ваша личная точка зрения?

— Ну, какая вам разница, чья? Поверьте, что это авторитетная точка зрения.

— В таком случае это будет делать другой!

— Вот как? — произнес Логунов.

— А я умываю руки! Я учился у Циолковского и Кондратюка. Мне учиться у Брауна нечему!

— С кем ты споришь? — сказал Головин.— Если б ты только знал, с кем ты споришь!

— Не знаю и не желаю знать. Мне это неинтересно.

— Неубедительный аргумент,— сказал Головин.— Что ты намерен делать? Конкретно?

— Ничего не намерен. Возьму и уйду.

— Куда ты уйдешь? Что ты порешь хреновину? Встал, понимаешь, в позу, как античный герой! Подумаешь — непонятый гений! Для тебя по копейке выжимают рубли... Половина России — в развалинах! Люди в землянках, нечего жрать, землю пахать нечем! А он, видите ли, уйду!

На краю площадки висел транспарант: «Курить категорически воспрещается!» Башкирцев остановился под ним, вскрыл пачку «Казбека» и закурил.

Тотчас же к нему подбежал лейтенант:

— Товарищ главный конструктор, кому еще, кроме вас, можно на старте курить?

Башкирцев махнул рукой.

— Чего уж теперь! Курите все, к чертовой матери!

Наступило тягостное молчание.

— Да,— вздохнув, сказал Логунов.— Он прав. Вот в чем беда! Нужно делать отечественные ракеты. Но попробуй-ка их убеди...

А на старте неистовствовал огонь...

Кто-то открыл им дверь в кабинет и уже с порога Башкирцев увидел Сталина. Сталин находился в кабинете один. Он смотрел на входящих и посасывал трубку. На нем не было никаких орденов — только звездочка на маршальском кителе.

Сталин сделал движение к ним и поздоровался с каждым за руку.

— Я ознакомился с докладной,— негромко сказал он.— Не слишком ли резко поставлен вопрос? Учиться ни у кого не зазорно.

— Товарищ Сталин,— волнуясь, произнес Логунов.— Мы просим выслушать нас, пока еще не определилась окончательная точка зрения.

Сталин кивнул.

— Выходит, вы все заодно? Солидная оппозиция.— Было неясно — шутит ли он или же говорит всерьез. И от этой неясности пробирал холодок.

Он смотрел на Башкирцева, как бы изучая его.

— Товарищ Башкирцев,— уточнил Логунов.

Сталин кивнул.

— Вижу,— и показал глазами на длинный стол.— Прошу садиться.

Сам он по-прежнему остался стоять.

— А может, вообще не связываться с производством ракет? — спросил неожиданно он.— Настолько ли это перспективно?

— Разрешите,— привстал Головин.

Сталин снова кивнул и стал набивать трубку. Головин ждал.

— Говорите, я слушаю вас.

— Сперва о противниках...— сказал Головин.

Сталин перебил его.

— Их доводы нам известны. А какие имеются доводы «за»?

— Никаких, применительно к прежним видам взрывчатки.

— Например?

— Например, таким, как тротил. И дорого и неэффективно. А вот с атомным боезарядом...

Сталин опять перебил.

— Это журавль в небе, а не синица в руках.

— Но когда-то же это будет!

— Спросите Курчатова, а не меня. За это отвечает товарищ Курчатов.

— Атомная боеголовка,— продолжал Головин,— сочетание этой головки с ракетой дадут оружие, защиты от которого практически нет.

Сталин внимательно посмотрел на него, молча прошелся по кабинету.

— Что думает по этому поводу Логунов?

— В принципе я согласен.

Сталин кивнул. Потом он некоторое время молчал.

— А кто и с кем собирается воевать? — шепотом спросил Логунова Башкирцев.

Однако Сталин услышал его.

— Пока что никто, товарищ Башкирцев. Но чтобы не ошибиться в политике, нужно смотреть вперед, а не назад. Американцы — практичный народ. Они не любят сорить деньгами. Вывезли из Тюрингии десятки грузовиков со всем ракетным имуществом Брауна. Не погнушались им, хоть он и штурмбанфюрер СС и военный преступник! Не случайно «Дженерал электрик компани» предоставила Брауну базу в Техасе и планирует перебазировку в Хансвилл, где закладываются заводы. Так на сегодня обстоят дела.

Все это он говорил, расхаживая по кабинету. Остановился в центре стола и медленно произнес, не сводя глаз с Башкирцева.

— А среди нас находятся безответственные болтуны, которые демонстрируют с кулаками свой калужский патриотизм.

Башкирцев понял, что это относилось к нему. Он даже инстинктивно привстал, Головин одернул его:

— Молчи.

Но Башкирцев тем не менее встал.

— Разрешите, товарищ Сталин?

— Что вы хотите сказать? Ваша позиция изложена Логуновым. Я его докладную читал.

— У нас управляемыми ракетами пока не занимался никто...

— Говорите по существу. Я знаю, кто у нас чем занимался.

— Хорошо, но прошу, если можно, меня не сбивать. Мне и так трудно сосредоточиться.

— Продолжайте, я помолчу.

— Я знаю «Фау», я видел ее — машина весьма далекая от совершенства. Зачем же нам повторять ее? Фон Браун — талантливый инженер, навряд ли он станет топтаться на месте. Через несколько лет он уйдет вперед. А что будет у нас? Устаревшая «Фау-2» с радиусом в двести восемьдесят километров?

— Вы желаете что-нибудь предложить?

— Одного моего желания мало!

— Желание тоже великая вещь!

— Тут недостаточно одного КБ! Прежде всего нужна экспериментальная база. Затем кардинально поднять качество приборостроe-

ния, решить проблемы баллистики, создать компоненты топлива с большой энергетикой, не говоря уже о перестройке десятков заводов и еще о многом и многом, что предстоит разрешить! — Башкирцев боялся, что его перебьют и постарался все выпалить залпом.

Сталин внимательно слушал его.

Теперь главное было сказано, и Башкирцев с облегчением перевел дух.

— Только при таких условиях можно рассчитывать на успех,— уже спокойно закончил он.— А конструкцию создадим. И не хуже немецкой.

— Спасибо, товарищи.

Сталин встал, направился к Башкирцеву, Головину, Логунову.

— Послезавтра обсудим на Политбюро,— и, прощаясь, протянул руку.

Курчатовский наблюдательный пункт был просто стальной коробкой, в центре которой господствовал пульт.

По радио шел последний отсчет.

— Осталось сорок секунд... Осталось тридцать секунд...

— Сигнал «СП-1» выдан!

На пульте у оператора вспыхнул зелененький огонек.

— Осталось двадцать секунд...

— Сигнал «СП-2» выдан!

На пульте вспыхнул еще один огонек.

Курчатов, заметно волнуясь, ходил по НП.

— Осталось пятнадцать секунд...

— Сигнал «СП-3» — выдан!

Курчатов остановился и посмотрел на пульт. Горели все три зелененькие огонька.

— Десять секунд... Девять... Восемь... Семь... Шесть... Пять... Четыре... Три... Две... Одна... Ноль!

Курчатов сделал движение к перископу.

Ослепительной силы вспышка заполнила горизонт. И на фоне ее потускнело солнце.

Медленно рождался гигантских размеров шар, состоящий из раскаленной плазмы. Он деформировался и превращался в гриб. И лишь затем донесся глухой раскат, сопровождаемый свирепым ветром. Это катилась взрывная волна...

И вот наблюдательный пункт опустел. Погасли световые табло, остановились часы, успокоились индикаторы на панелях центрального пульта.

Здесь оставались только Башкирцев, Логунов, Головин, Огнев и, разумеется, сам Курчатов. Все остальные ушли.

— А вас не тревожит моральная сторона? — обращаясь ко всем, спросил Огнев.

— Меня тревожит одно,— ответил ему Головин,— как в случае необходимости доставить все это в любую точку земного шара!

Это был не ответ. Огнев спрашивал о другом. Все это поняли и лучше других — Курчатов.

— Вы задали закономерный вопрос,— сказал он,— но мне кажется, он неправильно адресован. Его лучше адресовать не нам, а тем, кто развязал эти силы.— Курчатов задумался и помолчал.— Страшна не физика, а авантюристическая игра, не наука, а использование ее подлецами. Это банальная истина и мне совестно ее повторять!..

Однако Огнева было трудно переубедить.

— Но мы-то,— сказал он,— мы-то — проповедники самых гуманных идей и вдруг — нате вам — эта кошмарная бомба!

Курчатов остановился напротив него. Прямой вопрос требовал прямого ответа.

— Вы касаетесь моральных аспектов войны. Наука не оперирует подобными категориями. Наука — это исследование, предположение, эксперимент. Поэтому я вам отвечу, как гражданин,— он опять помолчал.— Когда наука совершает рывок и открывает возможность для действий, затрагивающих миллионы людей, возникает необходимость переосмыслить нормы морали, чтобы поставить эти действия под контроль. Но ничего похожего не произошло. Скорее наоборот. Вы вдумайтесь — речь Черчилля в Фултоне, военные базы, бомбардировщики вдоль наших границ. Намерения предельно ясны. Науку превратили в орудие шантажа, в главный решающий фактор политики. Неужто вы полагаете, что их остановит мораль? А если дело обстоит так, а оно обстоит именно так,

приходится разговаривать с ними на их языке. Да, я знаю — оружие, которое создали мы, является инструментом насилия, но нас вынудили его создавать во избежание более отвратительного насилия!

Огнев, сидевший все это время, встал.

— Вы знаете легенду о четырех великих факирах? Они хотели удивить мир. Первый взял несколько палочек и превратил их в костяк. Второй — наростил плоть, третий — облек кожей, четвертый вдохнул жизнь. Но создание, которое сотворили они, оказалось огромным тигром!

— В чем же мораль? — спросил Логунов.

— А морали нет! Потому, что все это глубоко аморально! Кстати, тигр сожрал всех четверых.

На Логунова вся эта сентенция особого впечатления не произвела.

— Создается странное ощущение,— сказал он.— Как будто бы все мы тут за войну, за всеобщее истребление человечества, а вы пытаетесь нам помешать. Согласитесь, что смешно!

— Возможно,— кивнул Огнев,— только я бы на вашем месте...

— Каждому лучше быть на своем! — перебил его Логунов.— Считается, например, что проще всего — управлять государством. Тут у каждого наготове совет, как бы он поступил на твоем месте. А когда ты на этом месте сидишь и на плечах у тебя ответственность за миллионы и миллионы людей, за их жизнь... Короче — носитель необходим и кто-то его должен делать.

— Вы будете делать носитель? Только без демагогии — да или нет? — с солдатской прямотой спросил Головин.

Дебаты на этом закончились Нужно было. решать.

— Да,— ответил Башкирцев.

— Пожалуйста, не говори за меня!

Башкирцев сделал вид, что не слышал реплики Огнева.

— Да! — повторил он.— Да!

— Пойдем,— резюмировал Логунов.— Они тут, по-моему, договорятся...

Комната. Остановившиеся часы. Кровать. В марлевых занавесках окно.

Почему-то сейчас она показалась крохотной, эта комната, которую он знал наизусть.

Здесь когда-то стоял стол, где вместе с Кешкой они учили уроки. Там были клетка с птицами — в стене еще сохранился крючок. Те же банки, те же обои...

Не было только ее. Она умерла.

Он стоял и смотрел на ее кровать, на знакомое с детства ее одеяло, на подушку с вмятиной от ее головы.

Вошел Кеша, тот самый брат. Он был намного моложе Башкирцева.

— Вот,— сказал Кеша.— Увы,— и тоже посмотрел на кровать.— Жаль, что она умирала одна. Впрочем, какая разница? Да...— Кеша тяжко вздохнул,— так-то она и жила. Как по-твоему, что делать с квартирой? Я бы ее обменял на Читу.

— Обменяй.

— Я хотел бы забрать кое-что из вещей.

— Бери,— кивнул он.— Мне ничего не нужно.

— Тебе лучше побыть одному?

— Да. Одному. Именно.

— Ладно,— сказал Кеша.— Тогда я пойду. Я уже обо всем позаботился.

В комнате становилось темно. Опускались быстрые южные сумерки.

— Нина думала поехать со мной, как на грех захворал Колька! Кажется, ты не видел его?

— Нет,— сказал он.— Не видел.

Собственно, им не о чем было говорить. И оба это отчетливо понимали.

— А помнишь историю с ложками? — спросил Кеша, чтобы как-то поддержать разговор.

— Да,— сказал он.— Очень смешно.

Но ему было далеко не смешно, в особенности сегодня.

— Я пойду,— сказал Кеша.— Включить тебе свет?

— Нет,— сказал он.— Не стоит.

И остался один в темноте.

Он нагнулся, поправил венок, развернул

ленту с надписью: «Маме» и медленно пошел прочь.

Впереди таяли остатки процессии, но он не спешил присоединиться к ней.

Он шел среди плит и крестов, узенькими, заросшими тропками, переулками мимо старых домов. Воздух был неподвижен. Стоял полуденный зной.

Неожиданно где-то вдали, где улица уходила в гору, Башкирцев увидел ее. Она стояла, не шевелясь, похожая на изваяние.

Башкирцев остановился, сделал неуверенный шаг и, задыхаясь, побежал в гору.

Она понеслась навстречу ему. Они встретились на середине площади. Замерли на мгновение и обнялись.

— Вот видишь как,— сказал он,— похоронил я маму.

Она молчала, закусив губу, и смотрела на раскаленную землю. По земле полз муравей...

О гальку лениво плескалась волна. Накатывалась и убегала. Было безветренно. Занимался рассвет.

— А теперь уходи,— сказала она и обхватила колени.

Они сидели на берегу под невысоким обрывом. Где-то внизу, у кромки воды лежала полусгнившая лодка.

— А дальше? — спросил, поднимаясь, он.

— Все,— она продолжала сидеть.— Разве я говорю загадками? И на этом все. Уходи.

— Погоди,— сказал он.— Какая-то чепуха! Для чего ты все это устроила?

— Значит надо,— сказала она.— А тебе этого не понять. Для тебя это слишком сложно.

Она сидела. Башкирцев стоял. Некоторое время они молчали.

— Почему бы тебе не вернуться ко мне? — спросил он.— Что тебя в этом городе держит?

— Ничего,— сказала она.— Совсем ничего.

И посмотрела долгим, изучающим взглядом.

— Где же ты был, Башкирцев? Где же ты был?

А жизнь между тем шла своим чередом. Именно — чередом. В жизни Башкирцева чередовались удачи и неудачи. Последние составляли подавляющее большинство. Неудачей было отмечено и создание межконтинентальной ракеты, которая значилась в планах под индексом «БА-3».

— Вот последняя весовая сводка, Андрей Ильич,— Карелин сделал паузу, посмотрел на Сретенского, Сретенский шумно вздохнул.

Они сидели втроем в небольшом кабинете Карелина. Несколько дней назад Башкирцев возвратился в Москву.

— Помнишь, два года назад, когда мы начинали «БА-3», мы имели в резерве тонну. Так вот, теперь,—у нас этой тонны нет. Исчерпали до грамма и все равно не заткнули всех дыр.

— Это что, первоапрельская шутка? — Башкирцев смотрел в упор на Карелина, но Карелин отвел глаза.

— К сожалению, это не шутка, Андрей,— негромко сказал Сретенский.

— Куда же вы разбазарили весь резерв?

— Объясни,— снова сказал Сретенский.

Карелин раскрыл папку и начал перечислять.

— Увеличили вес головной части корпуса за счет тепловой защиты — раз? — он неуверенно поднял глаза.

— Ну, раз,— согласился Башкирцев.

— Выяснилось — не держит прочность баков. Увеличили толщину баков — два?

— Это я знаю,— сказал Башкирцев.— А дальше что?

— А дальше поплыл вес. Потом управленцы не уложились в заданные веса и подбросили лишних триста килограммов...

— А почему ты молчал? Почему сразу же не доложил мне?

— Испугался,— ответил за Карелина Сретенский,— ты же сразу начинаешь орать.

— Смотри ты, какая робость! Институт благородных девиц!

Но Сретенский, очевидно, решил ему выложить все до конца.

— Все знают, Андрей,— продолжал он,— как ты не любишь, когда желаемое не сходит-

ся у тебя с реальной действительностью. Ты же загипнотизировал всех своей идеей создать ракету с оптимальными параметрами. Вот и выжимали, где только могли: двигатели считали по верхнему допуску, снижали запасы прочности, экономя вес, игнорировали предупреждения газодинамиков...

Башкирцев не дал ему продолжать.

— Значит так. Костромину дать ясно понять — пусть выбросит даже мысль об этих трехстах килограммах!

— Андрей Ильич,— сказал Карелин.— Я ездил к нему. Дважды там заседали до посинения. Не получается ни черта. Ну не выходит! И, наконец, Огнев...

— А этот что?

— Не добирает три единицы удельной тяги. И можете в него хоть стрелять — из этих двигателей он больше не выжмет.

Это было почти катастрофой.

— Так-ак...— задумчиво произнес Башкирцев.— Все?

— Константинова требует вес для гарантийных остатков топлива.

— Вы что рехнулись? Ракета просто не полетит.

— Ну полететь она, может, и полетит, но все на пределе. Все доработки пойдут теперь за счет дальности и обойдутся нам километров в пятьсот.

— И в запасе,— добавил Сретенский,— ни килограмма. ни километра. Вот так.

— Ну, спасибо,— сказал Башкирцев и встал.

Трудно было даже представить себе масштабы случившегося.

Он молча прошел к кульману. Не видя, впился глазами в чертеж.

— Ну что ж,— после долгой паузы, сказал он,— и неудачи бывают полезны. Иногда они даже приносят успех.

— Не понимаю тебя,— сказал Сретенский.

— Не торопись — поймешь. Идея исчерпала себя. Порок заключен в существе. В самой классической схеме. Значит, надо ее ломать, кардинально ломать! В нашем варианте она ненадежна. Мы до нее творчески не доросли.

— Почему же ты сразу не дал отбой?

— В этом деле немаловажен господин Случай: он играет не последнюю роль.— Башкирцев совсем успокоился и негромко рассуждал вслух. — Ньютон увидел, как падает яблоко, Уатт наблюдал за чайником, Рентген перепутал пластинки. Но эти люди были готовы к тому, чтобы из обычных явлений вывести великие истины. В каком состоянии «Ба-5» в варианте пакета?

— Как договаривались,— ответил Карелин,— разработка идет, но в самой начальной фазе.

— Но это же дальняя перспектива,— напомнил Сретенский.

— Леня, кажется, это время пришло. Ракета, которую мы сейчас делаем, практически уже не нужна. Еще не родившись, она уже устарела. В Космос на этой ракете не полетишь! А мне нужен Космос! Космос! Космос! И попутно уже решение оборонных задач — одно не исключает другое.

— Ты намерен форсировать «Ба-5»? — не веря ушам, переспросил Сретенский.

— Давно,— кивнул Башкирцев и повторил: — Давно. Сегодня вы мне помогли. Спасибо.

Ночью в квартире Огнева раздался телефонный звонок. Босые ноги прошлепали по паркету.

— Женя, я тебя разбудил? Ты в силах сейчас приехать?

— Я стою в пижаме и босиком. Это что так срочно?

— Срочно!

— Хорошо. Приезжай.

— Я уже приехал. Я звоню из подъезда!

— Нахал ты, братец! Половина третьего ночи!

Башкирцев чертил, набрасывая компановку.

— Любопытно, черт подери. Я до этого не додумался,— сказал Огнев.

— Двадцать двигателей вместо пяти. По четыре камеры в связке! И снимается высокая частота — при таких габаритах уже не страшно.

Огнев внимательно изучал листок.

— Это первая или вторая ступень?

— Слушай,— сказал Башкирцев.— Хочешь еще идею продам?

— Ты что, сегодня нафаршированы идеями?

Башкирцев начал чертить схему.

— Опять-таки, ничего не берусь утверждать. Сейчас я только вслух размышляю.

— Допустим,— сказал Огнев.— Да ты не тяни! В чем заключается эта твоя идея?

— Ставить продольно в общий пакет первую и вторую ступень. Вообще отказаться от поперечной схемы! Мы же привыкли к поперечным решениям: отгорает одна ступень, начинает работу следующая... А давай представим другой вариант — все двигатели включаются одновременно! И не где-то там в космосе, а еще на земле, под нашим электрическим и визуальным контролем!

— Андрей!— ахнул Огнев.— Да ты велик!

— Эти идеи продаются,— сказал Башкирцев и отошел к окну.

— Как это продаются? Кому? — не понял Огнев.

— Тебе. В обмен на твою поддержку. Двигатель-то надо будет начинать с нуля.

— Ах, вот оно что! — только тут Огнев постиг наконец весь этот сложный маневр.— Приятный сюрприз! Нет, понимаешь, что ты мне предложил? У нас уже все в синьке! Рабочие чертежи! Половина — в металле! Полтора года работы псу под хвост?

Он обернулся к Башкирцеву и вдруг осекся.

— Андрей! Что с тобой? Тебе плохо?

— Ничего, сейчас пройдет.

— Я вызову неотложку,— и Огнев бросился к телефону.

— Не надо, Женя! — остановил Башкирцев.— Не выдумывай! Мне уже легче. Просто душно сегодня.

Он отошел от окна.

— Так как ты решаешь? Да или нет?

— Ты болван! — закричал Огнев.— Ты последний болван! Ты только посмотри на себя! Что, думаешь, у тебя двадцать жизней?!

— Перестань!

— На, жри валидол! Садись! Ты когда в последний раз отдыхал?

— Не помню.

— А в театр ты ходишь? Книги ты читаешь?

— Ты знаешь, Женька, я не могу заставить себя читать. Мне скучно. Я читаю, а думаю о другом...— он говорил шепотом, доверительно, с каким-то наивным удивлением, словно поверял сейчас Огневу самую сокровенную свою тайну.— Мой мозг превращается в какую-то машину... Я боюсь... Я все время чего-то боюсь... Ничего ведь еще толком не сделано... Ничего не доведено до конца...

— Не морочь голову,— неуверенно возразил Огнев, волнение Башкирцева уже передалось ему.— Ты немало успел.

— А, какой там к черту — немало! Половина жизни ушла на то, чтобы подступиться к главному. Подступились. А жизнь-то ушла почти вся! А главное только еще впереди... Поди-ка, возьми его, дотянись...

— Андрей...— у Огнева задрожал подбородок,— я клянусь тебе всем... Я все готов для тебя сделать... Все... понимаешь? Клянусь... Но завтра вместе пойдем к врачу!

— Пойдем,— согласился Башкирцев.— Пойдем,— он высунул кончик языка, на котором белела еще нерастаявшая таблетка валидола.— Вкусно.

— Дурачок ты, ей-богу! — сказал Огнев.

По стенам башкирцевского кабинета были развешаны чертежи. Башкирцев ходил вдоль стола, за которым сидели его заместители, начальники отделов и групп, ведущие специалисты — человек около тридцати.

— Короче — я предлагаю радикальный и мужественный шаг. И не откладывая ни секунды, а прямо сегодня, сейчас отказаться от почти уже готовой ракеты, вернуться обратно за чертежи и проектировать принципиально новый носитель с продольным расположением ступеней. Несмотря на все расходы, которые мы понесли.

— Но ведь это же энергетически невыгодная схема,— растерянно произнесла женщина лет тридцати — Константинова, одна из

ведущих специалистов фирмы.— Мы сами убедились в этом, и американцы к этому пришли,— она посмотрела по сторонам, как бы ища поддержки.

Присутствующие на совещании молчали. Никто не торопился вылезать с преждевременной инициативой.

— Ну, конечно,— неожиданно согласился Башкирцев.— Это общеизвестно. Еще Циолковский об этом писал, и он был прав. Но мы с вами еще придем к этому и я покажу как.

— Подожди, подожди,— поднялся со своего места Орлов.

Он подошел к доске, задернутой белой занавеской. Остановился напротив Башкирцева.

— Ты понимаешь, что придется создавать новый старт? Новую систему управления? Ты понимаешь это?

— Понимаю,— сказал Башкирцев.— Все придется делать заново.

— Но ведь это ужасно!

— Правильно, Юра, это ужасно,— Башкирцев обнял его,— это фантастически заманчиво!

Резким движением от отдернул занавеску, открыв доску со схематическим наброском трехступенчатой ракеты.

— Обратите внимание, Зоя Сергеевна,— апеллировал он к Константиновой,— здесь мы часто возвращаемся к вашей любимой поперечной схеме. Две ступени — продольно и на них поперечно — третья ступень.

— А зачем третья? — не понял Орлов.

— Зачем? Вы представляете себе, что такое искусственный спутник Земли? И это не все — это космический аппарат с человеком, который мы выведем на земную орбиту... Но и это еще не все! Мы достигнем Луны, Марса, Венеры! И все это сделает третья ступень!

Башкирцев возвратился к своему креслу во главе стола и сел.

Воцарилось продолжительное молчание.

— Ты у нас, Андрей Ильич, фантазер! — сказал, поднимаясь из-за стола грузный большой человек — директор опытного завода Сомов.— А я, прости меня, ногами чувствую землю, живу заботами грешных людей, их планами, нормами, зарплатой, детскими садами, магазинами, черт бы их побрал, где еще простаивают часами... Что я завтра рабочим скажу? Стану рассказывать сказку про Спутник? На всех собраниях — давай! Оборона страны! Сроки, сроки! А теперь получается — стоп? Выходит, люди зря старались?

— Да,— согласился Башкирцев.— Ты прав. Им сложно перестраиваться — не солдаты. Не скомандуешь — «кругом марш»!

— Шутка ли остановить производство,— продолжал Сомов,— на котором крутятся тысячи людей! А смежники, за которыми сотни тысяч?

— Верно,— опять согласился Башкирцев.— Все верно: у людей — определенный настрой, у людей уже выработалась инерция мышления. Ничего не поделаешь, придется ломать, переступать через психологические барьеры!

— Легко советовать,— сказал Сомов,— научи!

— А чего учить — скажи правду. Не волнуйся — они поймут. Они лучше, чем ты о них думаешь!..— он помолчал.— Над ракетой работают многие сотни людей. И у каждого своя и различная мера ответственности. Высказав здесь сомнения, вы перекладываете ответственность на меня. Мне перекладывать не на кого — отвечать буду я. Так, значит, и решим.

Башкирцев поднялся из-за стола, показывая, что совещание закончено.

— И все-таки, кто дал тебе право все останавливать? — чеканя каждое слово, говорил Логунов.— К чему эта самодеятельность? Государственный план — закон! Никому не дозволено преступать законы! Благие намерения — ни при чем!

В кабинете Логунова в ЦК находились Башкирцев и Головин. Всю стену напротив большого окна занимала огромная карта страны. Поверх этой карты были развешаны схемы, графики, чертежи.

— Поймите,— пытался возражать Логуно-

ву Башкирцев,— что идеи обладают свойством стареть. Морально стареть! — кивнул он на схему старой ракеты.

— А тебя не устраивает? — спросил Головин.

— Меня не устраивает. Поэтому я и остановил производство.

— Давай не смешивать одно с другим,— уточнил Логунов.— Идеи и производство. Это два совершенно различных вопроса.

— Почему различных? Вопрос один — целесообразно или нецелесообразно?

— А решения-то нет? — напомнил ему Головин.

— Вот, вот! — Башкирцев закивал головой.— У нас, что ни шаг — бумагу давай! А без бумаги, на собственный страх и риск, по-хозяйски, по-государственному! Государственные мы деятели или нет? Заседаем во всех советах!

Башкирцев чувствовал, что его зажали со всех сторон. Он отбивался на всех фронтах.

— Андрей Ильич, друг ты мой, не финти! — обняв его, сказал Головин.— Мы стоим перед свершившимся фактом: лошадки, на которую мы ставили, нет. И, насколько я понял тебя, не будет. А ведь это не просто ракета, Андрей. Это система современного вооружения. Ты понимаешь, куда вы нас завели?

— Но ведь я предлагаю вам оптимальный вариант!

— Два года назад, на этом же месте ты утверждал то же самое. Так? — обернулся он к Логунову.

— Я помню,— подтвердил Логунов.— Все было примерно так.

— Вы правы,— сдался Башкирцев.— Два года работы закончились неудачей. Два года назад мы пошли на риск, фактически не имея резервов. Бумаги были, много бумаг, но бумага не гарантирует от ошибок! Я виноват и готов отвечать. Но дело опять-таки не во мне — если вы откажетесь меня поддержать — ошибка конструктора перерастет в ошибку военного и политического руководства.

— Ну-у,— рассмеялся ему в лицо Головин,— это ты уже хватил через край! Хороши бы мы были, если б рассчитывали только на вашу ракету!

— Кажется, он начинает признавать ошибки,— сказал Логунов.— Это прогресс. Может, стоит его пожалеть?

Они переглянулись с Головиным.

— Нет,— сказал Головин.— Не стоит.

— Ну, а что, если подумать всерьез о политической, престижной стороне вопроса? А вдруг да получится? Что тогда?

Башкирцев понял, что ему бросили спасательный круг, и зубами вцепился в него.

— Даже без третьей ступени мы сможем вывести искусственный спутник Земли в сто пятьдесят, в двести килограммов весом!

— Это Винер, кажется, как-то сказал,— счел необходимым парировать Головин,— что в принципе даже человеческое существо можно переправить по телеграфу. Но трудности, возникающие на этом пути, значительно превышают наши возможности.

— Ну это ты зря,— неодобрительно произнес Логунов,— А что, если они возьмут, да забросят...

Но Головина было не просто сломить. Головин стоял на земле.

— Забросят или же не забросят,— сказал он.— А вот куда это нас самих отбросит по срокам?

— Полтора, максимум два года,— заверил его Башкирцев.

— Значит, считай все три,— сказал Головин.— И как я об этом у себя доложу?

— Да,— посочувствовал ему Логунов.— Я тебе не завидую.

— Почему? — бросился в последнюю атаку Башкирцев.— Я готов отвечать головой за дальность, за вес! Любую боеголовку давай!

— А знаешь, Анатолий Григорьевич, я ведь его поддержу. А ты?

Головин подошел к Башкирцеву, испытующе посмотрел на него.

— Придется...

Конец первой части

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Русское поле», 10 ч.

Автор сценария М. Алексеев. Режиссер-постановщик Н. Москаленко. Главный оператор Ю. Гантман. Главный художник Н. Мешкова. Композитор А. Флярковский. Звукооператор Т. Баталова.

В главных ролях: Н. Мордюкова, В. Тихонов, Л. Марков, И. Макарова, Л. Малиновская, Л. Хитяева, З. Федорова, Н. Маслова, Л. Гладунко, С. Плотников, В. Невинный, Ю. Блащук, А. Соловьев.

Киностудия «Ленфильм»

«Красные пчелы», 7 ч.

Авторы сценария А. Власов, А. Млодик. Режиссер-постановщик Л. Макарычев. Главные операторы Б. Тимковский, М. Шуруков. Главный художник А. Рудяков. Композитор В. Кладницкий. Звукооператор Г. Голубева.

В главных ролях: Володя Лелетко, Дима Жарковский, Наташа Шишкина, Андрей Крупенин, Сергей Дементьев, Андрей Галкин, Оля Ильющенко, Ира Шабунина, Саша Рудаков, Леня Иванов, М. Кононов, Ю. Медведев, А. Трудов, И. Краско, Г. Штиль, Н. Фесорцов.

«Разрешите взлет!», 10 ч.

Автор сценария В. Кунин. Постановка А. Вехотко, Н. Трощенко. Главный оператор В. Ковзель. Главный художник Б. Быков. Композитор В. Баснер. Звукооператор И. Вигдорчик.

В главных ролях: А. Папанов, С. Морозов, А. Иноземцев, В. Гафт, Л. Малеванная, М. Булгакова.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Веселые Жабокричи» (по мотивам водевилей М. Кропивницкого, Н. Гоголя, И. Котляревского, С. Васильченко), 7 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Иванов. Главный оператор М. Иванов. Главный художник И. Юцевич. Композитор Б. Буевский. Звукооператор К. Коган.

В главных ролях: Н. Гриценко, Л. Гриценко, Л. Вакула, Н. Яковченко, Н. Загребельный, Н. Изюмская, В. Кошель, В. Кашпур, В. Ивашова, Н. Невидничий, Г. Епифанцев, В. Круглов, К. Ершов.

«Зозуля с дипломом», 7 ч.

Авторы сценария В. Ильенко, С. Шеметило при участии П. Мовчана. Режиссеры-постановщики В. Ильенко, И. Самборский. Главный оператор Ф. Гилевич. Главный художник Э. Шейкин. Композитор В. Губа. Звукооператор С. Сергиенко.

В главных ролях: В. Старостин, А. Лефтий, Н. Копержинская, В. Симчич, С. Иванов, В. Шакало, Н. Сектименко, В. Дорошенко, В. Очеретяный, Н. Матвиенко.

«Озарение», 8 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Денисенко. Главный оператор В. Трушковский. Художники В. Жилко, А. Кудря. Композитор Л. Грабовский. Звукооператор Г. Салов.

В главных ролях: Б. Ступка, В. Скоморовский, Н. Терентьева, Г. Долгозвяга, А. Гринько, В. Симчич, В. Денисенко, Л. Луганская, В. Алексеенко, К. Губенко, Толя Карпенко.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Могила льва», 8 ч.

Автор сценария Ю. Лакербай. Режиссер-постановщик В. Рубинчик. Главный оператор Ю. Марухин. Главный художник Е. Игнатьев. Композитор А. Волконский. Звукооператор Б. Шангин.

В главных ролях: О. Видов, В. Шендрикова, М. Лиепа, И. Ясуловнч, В. Никулин, Л. Крюк, В. Барковский, В. Шрамченко, Н. Табашников-Зорин, В. Ганшин, Г. Ручимский, Н. Ургант, С. Станюта, Е. Шабан, И. Класс, И. Любинский, В. Лебедев.

Рижская киностудия

«Тростниковый лес», 9 ч.

Автор сценария Э. Ливс. Режиссер-постановщик Э. Лацис. Главный оператор Г. Скултэ. Главный художник У. Паузерс. Композитор А. Скултэ. Звукооператор В. Лычев.

В главных ролях: У. Пуцитис, О. Дреге, А. Кантане, М. Круминя, Э. Павулс, Э. Лиепинь.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Ожерелье для моей любимой» (по мотивам повести А. Абу-Бакара «Ожерелье для моей Серминаз»), 8 ч.

Авторы сценария Т. Мелиава, Т. Абуладзе, А. Абу-Бакар. Режиссер-постановщик Т. Абуладзе. Главный оператор Л. Ахвледиани. Художники Н. Казбеги, А. Абакаров. Композитор Н. Габуния. Звукооператор М. Нижарадзе.

В главных ролях: Р. Гиоргобиани, Н. Бregвадзе, Э. Манджгаладзе, Г. Гегечкори, Р. Чхиквадзе, Л. Енгибаров, Э. Абзианидзе, К. Кавсадзе, О. Мегвинету-Хуцеси, Д. Кобулов, Н. Квливидзе, Т. Чхиквадзе, Б. Хидашели, И. Нижарадзе, Л. Гугушкили, И. Шестуа.

«Тепло твоих рук», 8 ч.

Автор сценария С. Жгенти. Режиссеры-постановщики Ш. Манагадзе, Н. Манагадзе. Главный оператор Г. Рачвелишвили. Главный художник Ш. Гоголашвили. Композитор Р. Лагидзе. Звукооператор В. Долидзе.

В главных ролях: С. Чиаурели, Г. Циташвили, М. Шервашидзе, Г. Чичинадзе, Г. Сихарулидзе,

Б. Цуладзе, Н. Дидия, Т. Аргвадзе, В. Долидзе, М. Вашадзе, В. Пинидзе, Г. Гегечкори.

Киностудия «Казахфильм»

«Брат мой», 9 ч.

Автор сценария Л. Толстой. Режиссер-постановщик А. Карсакбаев. Главный оператор А. Кастеев. Главный художник И. Карсакбаев. Композитор Н. Тлендиев. Звукооператор Г. Мирошниченко.

В главных ролях: К. Тастанбеков, А. Лисянская, А. Золотницкий, Е. Красавцев, Г. Гогава, И. Куберская, К. Кожабеков, М. Куланбаев, А. Чокубаев, А. Кенжеев, З. Мендибаев, О. Арыстанов, Т. Окимов, Б. Калымбетов, Н. Ихтинбаев.

«Необычный день», 7 ч.

Автор сценария Л. Сон. Режиссер-постановщик Ю. Шиллер. Главный оператор И. Вовнянко. Главный художник Ю. Вайнштok. Композитор Ю. Саульский. Звукооператор Н. Шуршаков.

В главных ролях: С. Санбаев, Р. Хомятов, Ш. Айтхожанова, В. Асланова, М. Стерникова, Ю. Баталов, А. Исмаилов, К. Тастанбеков, Е. Умурзаков, Р. Тохтанова, С. Тельгараев, К. Кармысов, Б. Римова, М. Бахтыгереев.

Киностудия «Арменфильм» имени Амо Бек-Назарова

«Хатабала» (по одноименной пьесе Г. Сундукяна), 7 ч.

Автор сценария А. Айвазян при участии Ю. Ерзинкяна. Режиссер-постановщик Ю. Ерзинкян. Главный оператор С. Исраелян. Художники М. Аветисян, Р. Элибекян. Композитор Х. Аветисян. Звукооператор К. Курдиян.

В главных ролях: С. Саркисян, М. Мкртчян, Л. Варданян, В. Акопян, М. Тбилели, Н. Абалян, Р. Манукян.

Зарубежные фильмы

«Пропавший ангел» («Один день жизни Эрнста Барлаха»; по новелле Франца Фюмана «Скверный год»), 7 ч.

Производство киностудии «ДЕФА» (ГДР).

Автор сценария и режиссер Ральф Кирстен. Оператор Клаус Нойманн. Художник Ганс Поппе. Композитор Андре Азриель.

В ролях: Фред Дюрен, Эрика Пеликовски, Эрик Кляйн, Агнес Краус, Вальтер Лендрих, Хайдемарие Венцель.

«Песни алмазных гор», 10 ч.

Производство Студии художественных фильмов. КНДР.

Автор сценария Пэк Ин Джун. Режиссеры Пак Хак, Ким Док Гю. Оператор Джон Гю Ван. Художник Ли Ге Чан. Композитор Ким Ен До.

В ролях: Джон Сун Ок, У Ин Хи, Чу Сок Бон, Чой Чан Су, Лим Чун Джа, Ким Джун Чер, Ли Ин Сук.

«День прозрения» (по роману Ежи Пшеждзецкого «Предел»), 10 ч.

Производство творческого коллектива «Вектор» (Польша).

Автор сценария Ежи Пшеждзецкий. Режиссер Ежи Пассендорфер. Оператор Ежи Липман. Художник Адам Новаковский. Композитор Влодзимеж Нагорный.

В ролях: Станислав Ясюкевич, Эмил Каревич, Януш Буковский, Александр Белявский, Владимир Маренков, Барбара Солтысик.

«Прерия» (по одноименному роману Фенимора Купера), 10 ч.

Совместное производство «Бухарест» (Румыния) и «Франко-Лондонфильм» (Франция).

Авторы сценария Пьер Гаспар-Юи, Вальтер Ульбрих. Режиссеры Пьер Гаспар-Юи, Серджиу Николаеску. Операторы Андре Зарра, Джордж Корня. Композиторы Робер Меллен, Джордже Григориу.

В ролях: Хельмут Ланге, Пьер Массими, Катрин Журдан, Робер Бенуа, Хельмут Шнейдер, Дж. П. Компен, Ион Дикисяну, Джордже Деметру.

«Приключения на берегах Онтарио» (по мотивам произведений Фенимора Купера), 10 ч.

Совместное производство «Бухарест» (Румыния) и «Франко-Лондон-фильм» (Франция).

Авторы сценария Жак Реми, Поль Андреотта, Морис Бесси. Режиссеры Жан Древиль, Серджиу Николаеску. Операторы Андре Зарра, Джордже Корня. Композиторы Робер Меллен, Джордже Григориу.

В ролях: Хельмут Ланге, Пьер Массими, Жульет Виллар, Кристиан Дюрок, Даниель Грохем, Жильбер Норман.

«Ключ», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).

Авторы сценария Владимир Чех, Камил Пикса, Кристиан Топич Режиссер Владимир Чех. Оператор Вацлав Гунька. Художник Богули Кулич. Композитор Штепан Луцкий.

В ролях: Франтишек Вицена, Вильгельм Кох-Хооге, Юрген Фрорип, Власта Влазакова, Зденек Кампф.

«Святой со шпагой» (по произведению Рикардо Рохаса), 10 ч.

Производство «МАИПУ» (Аргентина).

Авторы сценария Улисес Петит де Мураг, Леопольдо Торре Нильсон. Режиссер Леопольдо Торре Нильсон. Композитор Ариель Рамирес.

В ролях: Альфредо Алькон, Эвангелина Саласар, Лаутаро Муруа, Ана Мария Пикко, Альфредо Иглесиас, Гектор Альтерио, Гектор Пеллегрини.

«Деревня и город», 8 ч.

Производство «Ориенталь Сомали фильм» (Сомали).

Режиссер Хаджи Мохамед Джумале. Оператор Джон Балди. Композитор Али Робле.

В ролях: Мохамед Джама Джоф, Мариам Джама, Ашира Эгаль, Фатума Ахмед Бадран, Аден Саид.

«Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» (по одноименному роману Горация Маккоя), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 6 ч.

Производство «Паломар пикчерс» (США).

Авторы сценария Джеймс По, Роберт Э. Томпсон. Режиссер Сидней Поллак. Оператор Филип Х. Латроп. Художник Фрэнк Макелви. Композитор Джон Грин.

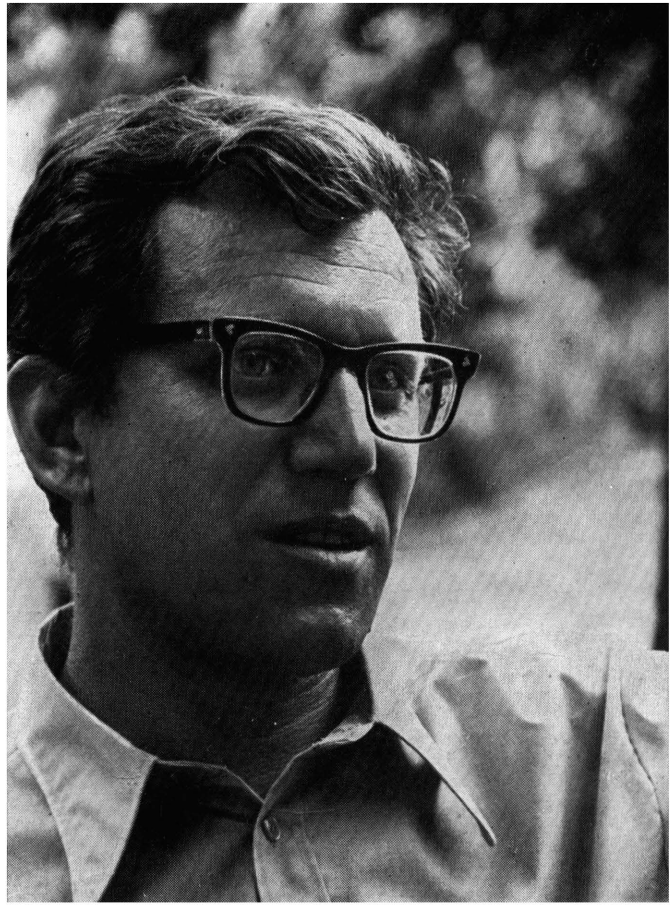
В ролях: Джейн Фонда, Макл Саррацин, Гиг Янг, Сюзанна Йорк, Роберт Филдс, Эллин Энн Маклери, Ред Баттонс, Брюс Дерн, Бонни Беделиа, Майкл Конрад, Мэдж Кеннеди.

ПОСТАНОВЛЕНИЕМ БЮРО ЦК ВЛКСМ

Премия Ленинского комсомола за 1972 год

присуждена

Митте Александру Наумовичу, кинорежиссеру студии „Мосфильм" — за создание кинофильмов для детей и юношества



ИСКУССТВО КИНО 9
1972

В ДЕСЯТОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА „ИСКУССТВО КИНО“ ЧИТАЙТЕ

СТАТЬИ

К. Ярматов. О товарищах и о себе.
Р. Асатиани—К. Славин. Дорогами дружбы.
А. Романов. Правофланговый сатирического цеха.
В. Полтавцев. Простая жизнь фильма.

РЕЦЕНЗИИ

К. Щербакова, Ю. Айхенвальда, В. Кичина.
на фильмы
«Месяц август», «Вчера, сегодня и всегда»,
«Дерзость».

ТЕОРИИ И ИСТОРИИ. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ.

А. Зись. Эпигоны буржуазной эстетики.
Г. Цитриняк. Так мы шли...

ЗА РУБЕЖОМ

Г. Капралов. Экран, политика и заводной апельсин.
Л. Арнштам. Георгий Димитров — человек, до конца выполнивший свой долг.

СЦЕНАРИЙ

Д. Храбровицкий. Укрощение огня.

Индекс 70402